Ștefan Aug. Doinaș

# Lectura poeziei

Scanned with OKEN Scanner

Ştefan Aug. Doinaş

# LECTURA POEZIEI

urmată de

# Tragic şi demonic

Cartea Românească
1980

Scanned with OKEN Scanner

# Eseu asupra poeziei lui Lucian Blaga

Scanned with OKEN Scanner

## I. Opera şi planurile de referinţă

În mod treptat, pe măsură ce activitatea teoretică a lui Lucian Blaga s-a rotunjit într-un sistem filozofic coerent, impresia criticilor că poetul *Poemelor luminii* nu poate fi înţeles şi judecat pe deplin decît prin referire la autorul *Eonului dogmatic* s-a accentuat. În felul acesta, critica literară românească a acceptat, tacit, o metodologie : aceea de a postula un plan de referinţă explicativă — în speţă, opera filozofică — situat dincolo de opera literară ca atare ; plan care ar fi capabil să ne dea cheia poeziei şi poeticei blagiene. Un asemenea demers critic are meritul de a ne propune o imagine globală a personalităţii creatoare, ale cărei activităţi complementare sau divergente s-ar dezvolta dintr-o tulpină unică. Prezentarea poeziei lui Blaga ca una din faţetele personalităţii sale atît de puternice şi complexe asigură artisticului o articulaţie mai bogată, un cadru axiologic mai larg, de cultură, absolut necesar înţelegerii adîncite a „fenomenului Blaga".

Dar aplicarea mecanică a unei metodologii implică anumite riscuri. În dorinţa de a sublinia unitatea creatoare a scriitorului, un tînăr critic literar nu se sfieşte să inverseze raportul de subordonare şi să scrie că „sistemul filozofic al lui Blaga este o *prelungire a poeziei sale.*" Desigur, gîndirea teoretică a lui Blaga se naşte, ca şi me-



Scanned with OKEN Scanner

ditaţia sa lirică, din „aplecarea peste întrebările lumii". Dar o atare rădăcină comună a celor două demersuri — liric şi, respectiv, filozofic — nu afirmă nimic mai mult decît terenul comun, de ordin psihologic, al unei duble creaţii. Acest teren comun nu ne dă dreptul la interpretări abuzive : el nu permite nici ignorarea specificului poeziei, pe de o parte, şi al filozofiei, pe de alta ; şi nici nu îngăduie, decît în cazuri bine verificate, să „explicăm" conţinutul unei poezii prin prezenţa directă, ca atare, a unei idei din corpul doctrinar. Mi se pare cel puţin curios ca o poezie ca „Stalactita" să fie citită ca ilustrare a *sofianicului* (şi aceasta, numai pentru că poetul scrie : *Lin,/lin,/lin — picuri de lumină/şi stropi de pace — cad necontenit / din cer / şi împietresc — în mine...*, ceea ce, în „viziunea" criticului, ar însemna „transcendentul care coboară"). Un alt critic vede în cîteva versuri din „Mi-aştept amurgul" o „anticipare a teoriei minus-cunoaşterii".

Nu e la fel de ciudat faptul că, în general, acreditarea formulei „poetul-filozof" s-a făcut oarecum în contratimp ? Ideia poetului inseparabil de creaţia sa teoretică, menită să-i lumineze demersul liric, s-a impus ca un „adevăr" al criticii noastre literare pe măsură ce, în activitatea lui Blaga, filozoficul şi poeticul, ca două realităţi ireductibile, au ajuns treptat la un divorţ categoric, atestat de ultimele lucrări — speculative şi lirice — ale scriitorului : între 1935—1945, distanţa dintre operele teoretice şi volumele de poezie ale lui Blaga era minimă ; în 1955, ea este maximă. Care era această distanţă în 1919, anul cînd apar *Poemele luminii,* volum din care fac parte deopotrivă „Stalactita" şi „Mi-aştept amurgul" ? E imposibil de răspuns, întrucît sistemul filozofic blagian începe să se cristalizeze ceva mai tîrziu.

E adevărat că, într-o anume perioadă a vieţii sale, opera conceptuală a lui Lucian Blaga, ca teren explicativ, dacă nu chiar catalizator al activităţii sale lirice, poate fi considerată ca un plan de referinţă valabil. Dar această operă de teorie nu constituie, în timp, nici singurul plan de referinţă, nici ultimul. A decreta teoriile blagiene, în domeniul gnoseologiei sau al morfologiei culturii, ca singurele răspunzătoare de poezia sa (sau... invers !) înseamnă a neglija atît rolul biografiei istorice, ca atare, al



Scanned with OKEN Scanner

vieţii sufleteşti şi sociale, cît şi rolul biografiei spirituale a scriitorului, biografie spirituală care — precizez — nu e tot una cu opera sa, întrucît se constituie, din principiu, ca plan mai adînc şi ca factor determinant al înseşi operei scrise. În acelaşi timp, înseamnă a ignora total diferenţa specifică dintre filozofic şi liric, şi a presupune — ceea ce mi se pare foarte grav — că Blaga însuşi ar fi ignorat-o.

Opera filozofică a lui Blaga, ca sistem de gîndire personal, începe să se alcătuiască, organic, de prin 1930 (*Eonul dogmatic* apare în 1931). Fără o extrapolare retrospectivă, săvîrşită arbitrar de către critica literară, această operă nu poate să fie, logic vorbind, un real plan de referinţă explicativă pentru *Poemele luminii* şi *Paşii profetului,* volume de poezie apărute în 1919, şi, respectiv, 1921. Rezultă că, cel puţin pentru operele poetice dinainte de anii '30, adevăratul plan de referinţă trebuie căutat mai adînc, într-o zonă capabilă să condiţioneze, sau măcar să lămurească, atît volumele de poezie amintite, cît şi opusculele teoretice care le urmează imediat, adică *Probleme estetice* (1924), *Fenomenul originar* (1925), *Feţele unui veac* (1926) şi *Daimonion* (1926, 1930).

Personal, susţin că adevăratul şi ultimul plan de referinţă explicativă al poeziei şi eseisticei blagiene dinainte de 1930 îl constituie biografia spirituală a tînărului Lucian Blaga, adică acel complex de factori de cultură şi de dispoziţii interioare, structurale, care i-au asigurat, între anii 20 şi 30 ai vieţii sale, dinamica formării personalităţii. În aceşti „ani de ucenicie", biografia poetului şi gînditorului e pur spirituală (în sensul că nici un ecou semnificativ al vieţii sale reale, sociale şi sentimentale, nu străbate în operă), marcată de atmosfera culturală a Vienei. Cum ne lipsesc, pînă la această dată, amănunte asupra cursurilor urmate de tînărul student, asupra lecturilor sale obligatorii ori preferate, mă văd obligat să „citesc" jurnalul şederii sale în capitala Austriei din date care ţin de atmosfera culturală a acelor ani. După părerea mea, patru elemente de cultură şi-l dispută simultan pe tînărul scriitor, fără ca vreunul din ele să-l subjuge în mod deosebit, îmbinîndu-se într-o pecete care-l va marca definitiv : *Goethe* (ca prototip al scriitorului complet —



Scanned with OKEN Scanner

poet, dramaturg, prozator, om de gîndire, om de ştiinţă, om de cultură etc.), *Expresionismul* (ca stil „la modă" în artele plastice, muzică şi literatură), *psihologia abisală* (în cadrul căreia, treptat, autoritatea lui Freud va ceda pasul prestigiului crescînd al lui Jung) şi *morfologia culturii* (ca nouă disciplină, bogată în promisiuni, oferind un teren abia jalonat). Opusculele citate mai sus se constituie, pentru mine, ca documente irefutabile ale biografiei sale spirituale din acel timp, deci ca elemente de bază ale ultimului plan de referinţă ; ele îmi furnizează — pentru primele volume de poeme — mai multe deslușiri necesare definirii liricii blagiene, decît întreg sistemul său filozofic de mai tîrziu ; căci ele „descompun", aproape exact, complexul cultural al tinerei sale biografii spirituale : *Probleme estetice* şi *Feţele unui veac* confirmă interesul pentru „fenomenul stil" abia apărut pe primul plan al problematicii filozofice, şi indică o definiţie personală a Expresionismului ; iar *Fenomenul originar* şi *Daimonion* mărturisesc despre contactul adînc şi decisiv cu Goethe, dar şi cu noile orientări ştiinţifice în edificarea structurii verticale a psihicului uman.

Cazul cu totul aparte al poeziei „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii", care deschide *Poemele luminii,* nu contrazice afirmaţiile de mai sus. E adevărat că această poezie — în care ideia filozofică a *misterului potenţat* din *Cunoaşterea luciferică* (1933) este enunţată clar, chiar dacă în termeni metaforici — pare să demonstreze că, dintru început, poetul Blaga ar fi „ilustrat" liric tezele gînditorului Blaga. Dar această impresie nu rezistă la un examen atent al chestiunii. Explicaţia mi se pare alta. Pot foarte bine să concep că cel puţin unele teme majore ale gîndirii blagiene au o rădăcină foarte adîncă în timp, şi că ele prezintă aceeaşi eficienţă atît în planul activităţii speculative, cît şi în cel al activităţii lirice. După cum voi arăta mai jos, de-a lungul întregii opere blagiene, „răsună" mai multe asemenea motive fundamentale şi persistente, ca nişte coloane ale edificiului interior, care dovedesc articularea organică a filozoficului şi a liricului în acelaşi trunchi viguros al personalităţii creatoare. Dar acestea sunt cîteva cazuri speciale, dominante singulare, care nu îndrituiesc nicidecum generalizări ce ar deveni minima-



Scanned with OKEN Scanner

lizatoare atît pentru poet, cît şi pentru gînditor. Sentimentul misterului existenţial, pe care-l difuzează acest poem (prin expresii cum sunt „corolă de minuni", „vraja nepătrunsului ascuns", „a lumii taină", „sfînt mister", „neînţelesuri şi mai mari" etc.) are, fără îndoială, o acoperire ideativă perfectă în planul speculaţiei : e vorba de conceptul esenţial de *orizont al misterului,* prezent ca un postulat al sistemului filozofic. Faptul că acest concept se găseşte, exprimat limpede, în chiar prima poezie a volumului de debut, nu va putea fi niciodată pe deplin explicitat, decît admiţînd un Blaga tînăr care posedă *in nuce* întregul sistem de mai tîrziu, plus cîteva din noţiunile sale fundamentale, circulînd ca nişte celule germinative în plasma creatoare a gîndirii şi sensibilităţii sale. (Mai ales că — aşa cum voi arăta — acest concept, formulat ca atare în poezie, *nu era formulat la fel* în eseistica blagiană a acelor ani, unde ideia de bază a sistemului său viitor este anunţată printr-un alt termen, aproape dispărut apoi din vocabularul filozofului, — prin noţiunea de *apocaliptic).* Prezenţa lui aici îndreptăţeşte, în opinia mea, o pledoarie pentru creşterea organică a sistemului de gîndire speculativă şi de meditaţie lirică a lui Blaga din cîteva „seminţe" ideatice care au încolţit foarte devreme, în terenul biografiei sale spirituale, şi au rămas apoi consecvente propriului „program" al acestei biografii : felul cum s-a construit, prin trepte sigure şi solide, întregul sistem de gîndire la Blaga justifică o atare ipoteză. Dar nu justifică deloc interpretarea mecanică a universului liric ca o simplă „ilustrare", în ansamblu şi-n amănunt, a corpului de idei din filozofia sa. De-a lungul anilor, planul de referinţă explicativă, dacă nu generatoare, a operei sale poetice s-a schimbat de mai multe ori. Rîndurile care urmează au ambiţia de a dovedi acest lucru.

## II. Analogii, polarităţi, scenarii cosmice

La 24 de ani, una din facultăţile dominante ale personalităţii blagiene — spiritul de metodă — se afla în plină activitate, funcţionînd oarecum pentru sine, ca un



Scanned with OKEN Scanner

fel de gimnastică a intelectului, preliminară începutului creaţiei propriu zise. Ceea ce Blaga iubeşte mai mult la Goethe este descoperirea unei metode de mare fecunditate. În *Fenomenul originar*, carte care indică încă din titlu autoritatea spirituală a marelui poet german asupra gîndirii sale, scriitorul român prezintă şi, apoi, urmăreşte fertilitatea metodei maestrului său. „Goethe supravieţuieşte — afirmă Blaga — nu atît prin teoriile sale din domeniul ştiinţelor naturale, cît prin metoda inaugurată. Iar prin perspectivele, ce le deschide, *o metodă înseamnă totdeauna mai mult decît o teorie*“ (*s. mea.* Cf. *Zări şi etape*, p. 150).

După cum se ştie, ambiţiile ştiinţifice ale titanului de la Weimar (concretizate îndeosebi în lucrări ca *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* 1790, *Zur Farbenlehre* 1810 şi *Die Metamorphose der Tiere* 1819) duc la formularea unei teorii generale a metamorfozei : orice formă concretă actuală derivă, prin modificări succesive, dintr-o formă-tip ; proiectată în timp, această formă-tip devine „formă originară“ : toate organele specializate ale plantei, de pildă, provin dintr-o primordială „frunză“, toate plantele dintr-o „plantă originară“, toate oasele dintr-o „vertebră originară“, toate culorile din „fenomenul originar“ al amestecului a două elemente — „luminosul“ şi „întunecatul“. Nevalabilă în domeniul ştiinţific, al fizicii cantitative, această „reducere la origine“ conţine însă o fecundă intuiţie a „fizicii calităţilor“, domeniu în care se înscriu activităţile culturale. Meritul ei este, după cum arată Blaga, de a utiliza *analogiile* — ceea ce face ca universul să ne apară ca un Tot armonic, plin de secrete „corespondenţe“, ca un organism similar microcosmosului uman ; de a identifica în realitate o seamă de *polarităţi* — ceea ce conferă fenomenelor o dinamică şi o dialectică proprie ; de a prezenta „priza“ noastră asupra lumii nu ca un concept abstract, ca un produs al intelectului pur, ci ca o *idee-vedenie* (expresia aparţine lui Blaga), ca un fenomen „văzut cu ochiul interior“ (*Fenomenul originar*, în *Zări şi etape*, 1968, p. 159).

În aceeaşi perioadă, Lucian Blaga se afla în posesia unei definiţii personale a Expresionismului, definiţie care prezintă toate aparenţele unei „metode“ : „*De cîte ori o*



Scanned with OKEN Scanner

*operă de artă redă astfel un lucru încît puterea, tensiunea interioară a acestei redări transcendează lucrul, trădînd relaţiuni cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul,* avem de-a face cu un produs artistic expresionist", scrie el în *Probleme estetice (Ibid.,* p. 74). Elementul personal al acestei definiţii nu este identificarea trecerii spre cosmic, spre ilimitat, spre absolut ca o trăsătură tipică a artei expresioniste ; această idee se regăseşte, cum vom vedea, la toţi teoreticienii de bază ai orientării. Personală este formularea definiţiei ca o „metodă de lucru", caracterul ei *operaţional,* care o face să semene cu o adevărată „reţetă" infailibilă, cu implicaţii normative. De fapt, ea constituie un real *program poetic* al tînărului Blaga : acest punct de convergenţă metodologică, între bătrînul Goethe şi Expresionism, aşează o pecete indelebilă asupra primelor două volume de versuri ale poetului.

Afirmaţia poate să pară surprinzătoare, deoarece „programul" sau „metoda" constituie ultimele elemente care ni se oferă la o lectură neprevenită a acestor două cărţi, dominate de imaginea unei naturi pline de prospeţime şi de o reacţie de un mare vitalism şi exuberanţă în faţa ei. Într-adevăr, „programul" sau „metoda" sunt, aici, complet mascate, greu de identificat din două motive : pe de o parte, ele sunt năpădite de flora sălbatică, de o puternică concreteţe, a imagisticii, ca expresie a unui *sensorium* (nu în sens aristotelic, de „organ central" care adună şi ordonează senzaţiile, ci ca o „sumă a simţurilor") de o extraordinară acuitate şi amplitudine, şi înecate în avîntul dezlănţuit al unui contact nemijlocit cu Natura, deopotrivă tineresc şi păgîn ; pe de altă parte, ele se află situate nu la nivelul unei poetici explicite (ca, de pildă, în poemul liminar „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii", al cărei caracter programatic este evident încă din titlu), ci la nivelul unei poetici implicite. Aici, adică la acest nivel al structurii expresiei verbale, „metoda" se divulgă în tot schematismul ei, aproape mecanic. Pentru a înţelege de ce acest programatism, cumplit de fidel sieşi, nu a dus la uciderea lirismului, trebuie să postulăm un fel de „natură dublă" a scriitorului Blaga, evidentă încă de la debuturile sale : alături de gînditorul metodic, în care recunoaştem o formaţie ştiinţifică rigu-



Scanned with OKEN Scanner

roasă, se află poetul spontan, debordînd de tinereţea strălucitoare a afectelor şi simţurilor sale, gata oricînd să umple orice „tipare“ abstracte cu materialul incandescent, palpitînd de viaţă, al empiriei, adică în stare să facă din orice concept gol şi abstract o idee-vedenie. Într-un anumit fel, acest poet a fost mai puternic decît gînditorul, deoarece rolul expresiei figurat-lirice asupra conţinutului ideativ al filozofiei sale e mai vădit, de-a lungul întregii sale opere teoretice, decît rolul corpului de idei asupra demersului său liric. Încă fraţi siamezi la această vîrstă, poetul şi filozoful aveau să devină, cu timpul, doi gemeni cîştigîndu-şi fiecare deplina libertate de mişcare spirituală.

Pentru cititorul român de poezie din anii 20, *polarităţile* blagiene prezentate abrupt, după metoda expresionistă, au produs un şoc puternic, nemaiîntîlnit de la contrastele romantice ale lui Eminescu. *Om/Dumnezeu/ liber / încătuşat* („Vreau să joc“), *viaţă /moarte* („Gorunul“), *trecut / prezent* („Linişte“), *rîs / rău // vrajă / păcat // rai / iad* („Lumina raiului“), *noroi / nuferi* („Vei plînge mult...“), *om / titan // om / demon // Dumnezeu / Satana // lumina / păcatul* („Pax magna“), — toate acestea despicau realul în cîteva antagonisme esenţiale. Pe de altă parte, *analogiile* blagiene operau, în sens invers, o unificare a Totului, o reconciliere implicită a individului uman cu diversitatea lumii, un fel de osmoză între corpul omenesc şi fiinţa Lumii însăşi, resimţită ca o osmoză a materiei şi spiritului, ca o uluitoare *sinteză a trăitului* pe care o comunică lirismul. *Noi/pămîntul* („Pămîntul“), *vălul lumii/părul iubitei* („Din părul tău“),*cap / urnă // dragoste / ardere* („Frumoase mîini“), *scoică, / inimă // mare / moarte* = viaţă postumă („Scoica“), etc. — toate aceste „corespondenţe“ sugerau sentimentul unei uriaşe, inevitabile, reconfortabile dialectici a vieţii şi morţii, a individului şi generalului, a părţii şi totului. Trecut, prezent şi viitor converg în cel mai mărunt element, cohabitează în cea mai intimă fibră a omului : inima e, rînd pe rînd, un bulgăre de pe drumul Golgotei, un vas în care Prometeu a furat focul, un lut din care va fi modelat „noul Adam“ („Inima“). Dar efectul cel mai copleşitor provine din îmbinarea tehnicii goetheene, a „fenomenului ori-



Scanned with OKEN Scanner

ginar", cu tehnica expresionistă, a trecerii spre absolut, prin plăzmuirea inspirată, neobosită, sistematică a unor adevărate „scenarii cosmice", adică prin proiectarea datelor realităţii prezente într-o *origo* primordială, prin situarea lor într-un *început de lume*: în felul acesta, orice moment al trăirii lirice devine contemporan cu Geneza, orice „aventură" personală se transformă în mit. Lumina resimţită de iubit devine lumina din ziua dintîi („Lumina"), părul iubitei se confundă cu largul lumii („Din părul tău"), orice femeie conţine misterul mumei Eva („Eva"), orice contact în iubire e o atingere de Dumnezeu („Veşnicul"), ochii negri sunt izvorul cosmic al nopţii înseşi („Izvorul nopţii"), lumea întreagă e resimţită ca o imensă rană („Melancolie"), omul are un cer lăuntric cu stelele sale („Stelelor"), sprînceana iubitei desenează drumul Lunii etc., etc. Predominanţa *contemplativului*, în toată această imagistică de dimensiuni cosmice, a fost remarcată. Dar ea alternează spectaculos cu o gesticulaţie romantic-expresionistă care afirmă dorinţa nestăvilită de *dezmărginire* a eului individual, setea lui de infinit. De altfel, însăşi practica necontenit conjugată a polarităţilor, analogiilor şi proiecţiei cosmice indică limpede că individul liric blagian nu-şi încape în propria sa piele, că el este în permanent contact cu Totul, că trăirile sale sunt tot atîtea *dezmembrări de sine* şi *regăsiri în corpul cosmic al existenţei*.

Critica literară a timpului (mai ales, E. Lovinescu) avea dreptate să insiste asupra *imagismului*, deoarece forţa poetică a tînărului Blaga s-a manifestat tocmai în mascarea completă a „metodei" şi „programului" sub învelisul sensibil al expresiei lirice. Două simţuri sunt, în mod special, solicitate : văzul şi auzul. O dialectică a luminii şi întunericului, desprinsă parcă din *Zur Farbenlehre*, stă la baza tuturor întîmplărilor lumii şi individului : nuanţele ei colorează viaţa la toate pragurile existenţei. În lipsa intuirii „metodei" goetheene subterane care direcţionează senzaţiile pur empirice în sensul construirii unei *idei-vedenie* cu ajutorul scenariului cosmic, critica literară a vremii a receptat dialectica interioară



Scanned with OKEN Scanner

a luminii ca o imagistică de tip impresionist. Eroarea e gravă, şi e de ajuns să citim consideraţiile despre Impresionism din *Probleme estetice* pentru a ne da seama de ea. „Arta impresionistă încerca să fixeze impresii momentane, se hrănea din nuanţe, şi se străduia să redea fineţea sensaţiei imediate. /.../ Un asemenea suflet devine tot mai mult o multiplicitate de euri momentane. Sufletul intră în dezagregare, confundîndu-se, fără rezistenţă, cu clipele, în cari se desfăşoară. /.../ Impresionistului îi lipseşte axa interioară, dar el nici nu ţine să aibe o astfel de axă, fiindcă aceasta i-ar zădărnici mobilitatea vaporoasă, în care se complace. /.../ Sufletul său ia forma lucrului pe care-l sezisează în grabă. Decandentul nu reacţionează la impresii prin fapte, cari le fac utile vieţii, sau prin gînduri cari le ridică într-o lume de entităţi abstracte, el trăieşte pentru impresia în sine, pe care o lasă să vibreze în voie sub bolţile eului său pasiv. Impresionistul nu are diagonale sufleteşti, stîlpi şi arcuri de boltă pentru arhitectonica fiinţei, el se ţese din miile de stări, pe care realitatea le stîrneşte fără logică în interiorul crisalidei sale. Creierul impresionistului, materia sa cenuşie e suprasensibilă, dar incapabilă să împrumute lumei exterioare acea geometrie de mare linie, ce dă intelectului siguranţa, pasului orientarea şi privirei hotărîrea.“ (p. 125 — 126). Mi se pare limpede că tînărul Blaga era departe de o asemenea structură psihologică „decadentă“ : ceea ce-l caracterizează este, dimpotrivă, orientarea şi organizarea impresiilor în vederea construirii unei „arhitectonici a fiinţei“, în vederea unei „geometrii de mare linie“ a intelectului, în vederea „continuităţii sufleteşti“ care defineşte unitatea şi substanţa eului sensibil şi gînditor. Imagistica din *Poemele luminii* şi *Paşii profetului* este, desigur, fragmentară, momentană, abruptă, la suprafaţă — în pură fidelitate faţă de Expresionism ; dar consecventă, în adînc, cu o anume imagine de ansamblu a realului, de ordin metafizic, pe care tinde s-σ restituie ; iar „analiza“ luminii, jocul nuanţelor ei nu înseamnă nicidecum pulverizare a eului şi a realităţii, ci „punere în scenă“ a unui real trăit în mod *originar*, adică mitic. În acelaşi timp, încă de pe acum, intuind tăcerea ca ultim substrat cosmic şi ca dat ele-



Scanned with OKEN Scanner

mentar al propriei sale biografii, Blaga realizează în poezie un *regim al liniştii,* printr-o serie de procedee care încep la pragul sintactic, al frazării. Pe acest fond de calm universal, jocul nuanţelor devine conflict perceptibil, şoapta se transformă în strigăt, infinitezimalul capătă proporţii colosale. Lumina şi sunetul conlucrează, magic şi mitic, pentru a aboli graniţa dintre materie şi spirit : o rază de lună devine grea ca o cădere de grindină, surpînd frunzele de toamnă, dar şi sufletul, după cum un cîntec auzit pe buzele unei fete e născător de suflet („Amurg de toamnă" şi, respectiv, „În lan"). Personal, cred că ar fi greşit să vorbesc despre un panpsihism sau pan-spiritualism. Această polaritate este prea accentuată, la tînărul Blaga, pentru a putea să ignorăm pragul care-i garantează dualitatea : e vorba, mai curînd, de un fel de ficţionalism pur poetic, conform căruia spiritul — sub multiple înfăţişări — se comportă *ca şi cum* ar fi material, iar materia se transfigurează *ca şi cum* ar fi atinsă de un fel de har. În acelaşi timp, surpriza poetică vine şi din forţa cu care anorganicul, cosmicul, metafizicul chiar îmbracă aspecte organice în cadrul unei imagistici fruste şi gîlgîind de seve : clipele cad ca picurii de ploaie, viaţa murmură ca un izvor, sicriul creşte în trunchiul copacului, tăcerea picură, clipele sunt pulsul timpului pipăibil, norii apar cu nişte ugere, Veşnicul e tangibil pe buzele iubitei etc., etc.

Dincolo de „metoda" goetheeană, mascată la nivelul poeticei implicite, cîteva ecouri livreşti din *Faust* sunt identificabile : Poetul aude razele de lună, exact aşa cum Goethe auzea mersul soarelui : *Die Sonne tönt nach alter Weise/In Brudersphären Wettgesang ;* întreg poemul dramatic *Pustnicul* pare tributar „Prologului în cer", discuţia dintre Lucifer şi Teolog amintind dialogul dintre Mefisto şi Domnul, şi — manifestînd un umor cu totul aparte, neobişnuit pentru Blaga — se înscrie pe linia unei *reizendste kosmische Scherz,* de care vorbeşte Thomas Mann în legătură cu ultimele versuri din acest prolog : personajul Spiritul Pămîntului este, indiscutabil, modelat după goetheeanul *Erdgeist ;* însuşi rolul razelor lunii, ca păstrătoare ale misterului cosmic, trimit la motivul Lunii, aşa cum acesta apare în scena monologului lui Faust.



Scanned with OKEN Scanner

## III. Peisajele metafizice

După toate probabilităţile, Blaga şi-a elaborat ideile de bază ale sistemului său filozofic între anii 1922 — 1930. Apariţia, în planul de referinţă explicativă al biografiei spirituale, a acestui nou element care formează gîndirea proprie a filozofului, determină modificări substanţiale în sfera liricii. Fără ca celelalte elemente — Goethe şi Expresionismul — să-şi înceteze acţiunea, are loc un proces de auto-delimitare faţă de ele, iar această maturizare a gînditorului, independenţa lui crescîndă faţă de izvoarele culturale care l-au hrănit, se răsfrîng în universul poeziei.

Încă din 1922, Blaga avea ideia centrală a sistemului său, în ontologie şi în teoria cunoaşterii, dar nu poseda şi termenul sub care-o va exprima mai tîrziu. Iată ce scrie el, într-o „Schiţă metafizică", publicată în *Gîndirea :* „Se crede că sînt cu putinţă numai două feluri de a concepe lucrurile : logicul şi nelogicul. Eu cred într-o a treia posibilitate : apocalipticul. Realitatea e de natură apocaliptică, adică : se desfăşoară în revelaţii de-o absurditate divină, în care fulgerător ghiceşti un înţeles superior pe care nu-l poţi prinde. *Apocalipticul* tinde să devină pentru mine o noţiune centrală, originară, de temelie, — aşa cum pentru alţii au fost substanţa, ideea, voinţa, inconştientul sau durata creatoare. — Dar în cele din urmă nici o viziune nu e definitivă ; şi privirile omului sînt un patrafir sub care lucrurile totdeauna vor mai avea o taină de spovedit". (*Ceasornicul de nisip,* 1973, pp. 289-290). Peste cîţiva ani, apocalipticul se va transforma în conceptul de *mister,* noţiune fundamentală pentru filozofia sa.

Reflexul literar al acestei idei poate fi urmărit îndeosebi în volumul de poeme *În marea trecere* (1924), dominat de sentimentul a ceea ce Ov. S. Crohmălniceanu numeşte *criză gnoseologică.* Poezia „Psalm" vorbeşte clar despre un impas al cunoaşterii. Substanţa ultimă a lumii, numită încă Dumnezeu, se prezintă ca o realitate izolată şi ascunsă *(O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă / Dumnezeule, dar ce era să fac ?).* Efortul cog-



Scanned with OKEN Scanner

nitiv (nu religios) al subiectului liric s-a dovedit zadarnic, din cauza risipirii ontologicului în ontic *(Fără să-mi fi fost vreodată aproape / te-am pierdut pentru totdeauna / în țărînă, în foc, în văzduh și pe ape).* Mai mult chiar : Ființa supremă simulează a fi moartă *(În cer te-ai închis ca-ntr-un coșciug)* și pare „mai înrudită cu moartea, decît cu viața" : complet indiferentă, ea nu vrea nimic *(Nici măcar rugăciunea mea),* și nu-i vorbește ; ea pare o simplă formulă logică, abstractă și impenetrabilă : *Ești muta, neclintita identitate / (rotunjit în sine a este a).* Concluzia : un agnostician categoric : *Iată e noapte fără ferestre-n afară.* Alte poezii completează imaginea acestei existențe supreme incomunicabile, de tip monadic. Un sentiment de agonie a divinului *(Din cer a venit un cîntec de lebădă)* izbește dureros eul poetului, obsedat de cunoaștere *(Țărîna e plină de zumzetul tainelor, / dar e prea aproape de călcîie / și prea departe de frunte),* care nu se mai simte vrednic să trăiască, odată ce nu izbutește să ia contact cu divinul ca persoană : *Cui să m-nchin, la ce să mă-nchin ? // Cineva a-nveninat fîntînile omului* („Din cer a venit un cîntec de lebădă"). *Cui, ce, cineva,* — aceste pronume nehotărîte vin să sugereze o altă „ciudățenie" a Ființei : ea pare anonimă, ea pare lipsită de persoană. Impresia se precizează în „Scrisoare" : *Cocoși au cîntat de trei ori în noapte — / și-a trebuit să strig : / Doamne, Doamne, de cine m-am lepădat ?* Aluzia biblică nu poate fi interpretată decît așa : în timp ce apostolul Petru știa că se lepădase de Dascălul și Dumnezeul său, cunoscut ca persoană umană în Isus, poetul nu reușește să-și facă nici o ideie despre Dumnezeul căruia i se adresează. Ceea ce înseamnă că criza gnoseologică a eului blagian e determinată de faptul metafizic al unui Dumnezeu ascuns, indiferent și, mai ales, lipsit de identitate ca persoană. Mi se pare evident că ne aflăm la un pas de Marele Anonim, postulatul de bază al ontologiei lui Lucian Blaga.

Oferită unor lecturi pur literare, mica „Schiță metafizică" din 1922 ni se prezintă ca o confesiune de tip expresionist : de o parte, un eu care încearcă să obțină certitudinea intelectuală și morală a Totului, de cealaltă parte, o realitate care se revelează fulgurant, dar nu în



Scanned with OKEN Scanner

cadrele normale ale înţelegerii, ci asigurîndu-şi mereu o ireductibilă provizie de taină. Imaginea nu mai traduce o idee, nici o *Weltanschauung,* ci o *Weltbild,* un chip al realului oglindit în apele dramatice ale unei trăiri. Criza nu mai e pur gnoseologică ; e o criză mai generală, a tuturor valorilor umane, reflectînd situaţia generală a individului uman în Univers, temă extrem de scumpă Expresionismului. Nici apocalipticul nu mai rămîne, astfel, doar un concept de teoria cunoaşterii : el devine un mod specific de „desfăşurare" a existentului, adică un scenariu al realului ca substanţă spiritual-eruptivă, în revelaţii fulgurante. Ca atare, dialogul eului cu lumea e posibil, deoarece partea ascunsă, nerevelată a realităţii nu reprezintă un minus, golul unui neant, ci plinul unei taine, un element pozitiv al aceluiaşi real, care determină, la rîndul său, reacţii specifice ale sensibilităţii umane. Înţeles astfel, *scenariul apocaliptic* devine, într-adevăr, caracteristica volumelor *În marea trecere* (1924), *Lauda somnului* (1929) şi *La cumpăna apelor* (1933), marcînd modificări importante în evoluţia liricii lui Blaga.

*Scenariul cosmic* al primelor două volume, care proiecta *spre origine,* în timp mitic, în tradiţia goetheeană a „fenomenului originar", orice faptă, orice trăire a insului, e înlocuit acum cu scenariul apocaliptic care proiectează *spre substanţă* efortul cognitiv şi de integrare în univers al unui eu suprasensibilizat de mereu repetata „ascundere" a Fiinţei. Descriptivismul, bogat în imagini ale naturii, din primele volume se transformă într-o suită de „peisaje metafizice" : se trece de la eul individual, pur personal, de la biografia erotică înscrisă cosmic, la eul tipic al expresioniştilor, la sensibilitatea existenţială proiectată metafizic. Natura nu mai e un alfabet utilizat pentru a da dimensiune gesticulaţiei individuale : ea devine o Natură bîntuită metafizic, spiritualizată, plină de efluvii mitice şi magice, — toate ca alfabet al unei realităţi de dincolo de ea, ca cifru iconic al Fiinţei. Forţînd expresia, s-ar putea spune că nu mai întîlnim „natura ca stare de spirit", ci „spiritul ca stare (în ipostază) de natură", adică un transcendent respirînd prin organe pămînteşti.

După cum se ştie, teme ca „amurgul zeilor", „amurgul idolilor", „ţipătul naturii", „Dumnezeul mort" etc. consti-



Scanned with OKEN Scanner

tuie axele poziţiei expresioniste faţă de lume. Poeta Else Lasker-Schüler scrie într-un distih de mare rezonanţă : *Es ist ein Weinen in der Welt / Als ob der liebe Gott gestorben wär,* iar Theodor Däubler îşi încheie un celebru sonet cu această afirmaţie lapidară : *Die Dingen sterben ab, die Rätsel bleiben.* Un prim aspect al spiritualizării naturii în lirica lui Blaga se prezintă tocmai în sensul unei agonii universale : agonie a divinului (ca în „Psalm“ şi „Din cer a venit un cîntec de lebădă“), sleire a devenirii („Drumuri“), înstrăinare a creaturii de creator : *Unde eşti, Elohim ? / Lumea din mîinile tale a zburat / ca porumbul lui Noe* („Ioan se sfîşie în pustiu“), invazie a thanaticului în urzelile zilnice : *Din Hades cîntînd / privighetorile vin, / S-aşează pe masă / între pîine şi vin* („Seară mediteraneană“). Apoi este vorba de percepţia universului ca un organism viu atins de o „boală“ secretă. Încă din „Melancolie“ (în *Poemele luminii)* lumea era resimţită ca o realitate dolentă *(Şi altoită pe fiinţa mea imensa lume / cu toamna şi cu seara ei / mă doare ca o rană) ;* dar acum nu ciclurile naturii (toamna şi seara) provoacă suferinţa : aceasta e universală, e un adevărat *Weltschmerz* metafizic, iscat de absenţa miraculosului : *O, nici o minune nu se-mplineşte !* („Tristeţe metafizică“) ; însuşi organismul lumii pare atins de un morb ciudat : *Intrat-a o boală în lume / fără obraz, fără nume...* („Boală“), iar existenţele, fiecare pe treapta ei, aspiră zadarnic spre cer („Stă în codru fără slavă“). Sentimentul vidului („Un om s-apleacă peste margine“), „răcoarea“ sfîrşitului („Călugărul bătrîn îmi şopteşte“), dulcele dor de moarte („Bunătate toamna“), exultanţa htonicului („Fiica pămîntului joacă“), decrepitudinea generală („Semne“) predomină în *În marea trecere ;* degradarea transcendentului („Paradis în destrămare“), neputinţa învierii din cenuşă („Asfinţit“) punctează *Lauda somnului ;* pe cînd în *La cumpăna apelor* simptomele sfîrşitului se arată fie ca răsuflare infernală a Aheronului („Hotar“), fie ca un „fantastic tren al morţilor“, fie ca eşec al cuceririi cerului („La cumpăna apelor“). Dar *scenariul apocaliptic* e mai larg decît conceptul de sfîrşit de lume, de catastrofic : el implică toate manifestările eruptive ale ontologiei divine, precum şi



Scanned with OKEN Scanner

reacţiile noastre faţă de ele — naştere şi moarte, bunăvestire şi înviere, afirmare şi tăgadă, refuz şi glorificare a faptei, iscodire sau conservare a tainei. Peisajele metafizice ale acestei perioade poetice arată că, exact în măsura în care onticul e contaminat de o agonie a ontologicului, toate nivelele existenţei participă, de asemenea, la gloria şi graţia Fiinţei. Versuri ca : *Omule, ziua de apoi / e ca orice altă zi* („Taina iniţiatului") sau : *Dăinuie veşnic potopul* („Pe ape") invită lectorul să ia act de apocaliptic nu ca de un accident al Firii, ci ca de însăşi condiţia ei. Or, această condiţie implică neostoita revărsare în lume a Fiinţei, sub forma sacrului, miticului, misticului, magicului, fantasticului etc. Prin poezii, care celebrează o ecumenică înviere („Înviere de toate zilele", „Am înţeles păcatul...", „Echinocţiu", „Naştere"), prin cele ce contribuie la constituirea unei ontologii a lui, un echilibru se stabileşte, în general, în universul poetic blagian, între gesticulaţia negativă (falimentul cunoaşterii şi mîntuirii, tăgada, refuzul de a trăi, oboseala, îndoiala, tăcerea) şi gesticulaţia pozitivă ce definesc, amîndouă, subiectul poetic : mişcările de risipă, cădere şi refuz sunt, calitativ vorbind, egale cu mişcările de însumare, înălţare şi afirmare în cosmosul lui Blaga.

Acum se rezolvă — aş zice : definitiv — şi influenţa lui Goethe, asemenea unei supreme pîlpîiri a unei flăcări ce se stinge. Desigur, Natura „bolnavă" de spirit a peisajelor metafizice este încă Natura populată de duhuri, mustind de taine pe care nu şi le dezvăluie, aceea care descurajează efortul cognitiv al lui Faust, în prima parte a faimosului său dialog. Dar Natura blagiană se propune unui Faust lipsit de spirit faustic, adică văduvit de nobila ambiţie a faptei. De la privirea aruncată asupra semnului Macrocosmosului pînă la invocarea Duhului Pămîntului, eroul goetheean parcurgea drumul de la contemplaţie la fapta activă : prin actul său magic, el voia să ridice „vălurile" Naturii ; un Dumnezeu activ şi oferit cunoaşterii stătea dincolo de aspectele concrete ale Naturii la Goethe, adică sub „vestmîntul" pe care i-l „ţesea" activul Duh al Pămîntului *(So schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit / Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid)*. Dimpotrivă : eul lui Blaga rămîne pur contemplativ, refuzînd fapta şi meta-



Scanned with OKEN Scanner

morfoza (cumplită trădare a spiritului Maestrului !), săvîrşind doar gesturi de tăgadă ; el ştie că lumea e o taină, el nu vrea s-o reducă, ci s-o sporească ; de aceea, magia nu este, pentru el o cheie ce descuie misterele, ci un instrument de potenţare a lor. Un Dumnezeu indiferent şi anonim se refuză cunoaşterii ; de aceea, Natura nu mai e „haina" lui, ci chiar imaginea indescifrabilă a divinităţii. Încît, chiar dacă nume ca Paracelsus, Boehme, Welling şi Swedenborg — citate de obicei în legătură cu Goethe — ar putea fi invocate şi pentru viziunea Naturii la Blaga, această viziune se desprinde treptat de sursele care au alimentat-o, pentru a se închega dintr-o experienţă mai directă, aceea a peisajului românesc, precum şi dintr-o reflecţie personală asupra fenomenului de cultură.

Situaţia de criză gnoseologică pe care o exprimă peisajele metafizice recurge la „tablouri" de natură ca la un cifru al realului. Ca atare, lumea — surprinsă acum nu în ceea ce are firesc, pitoresc, strălucitor şi exultant — se resimte, în chiar materialitatea ei, de o uimitoare infuzie spirituală. Procedeele utilizate de Lucian Blaga tind să confirme, acum, una din ideile lui Novalis : „Die Welt ist auf jeden Fall Resultat einer Wechselwirkung zwischen mir und der *Gottheit*. Alles was ist und entsteht — entsteht aus einer Geisterberührung". De această „relaţie spirituală" între om şi Fiinţă se resimte, la Blaga, întreaga lirică a acestei perioade de creaţie, fapt vizibil mai ales în abandonarea realismului notaţiei şi descrierii din primele volume de poeme.

„Mica schiţă metafizică" din 1922 mi-a ajutat să demonstrez cum o idee proprie (apocalipticul) se oglindeşte în lirica lui Blaga în trei volume de versuri, între 1925 şi 1933, profilată pe fondul unor concepţii străine — Goethe şi Expresionismul — care fac parte din biografia spirituală a tînărului gînditor.

Dar ideea fundamentală a sistemului de gîndire blagian — noţiunea de mister — apare încă înainte de 1922 : în *Poemele luminii* ea este exprimată limpede, ca un adevărat „program" literar, ca o adevărată *poetică a conţinuturilor* în poezia „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" ; şi în acelaşi an, 1919, în volumul *Pietre pentru templul meu* putem citi cel puţin două aforisme care o



Scanned with OKEN Scanner

nuanţează. „Cei ce s-au ocupat cu istoria problemelor, ce şi le-a pus mintea omenească, au putut să remarce — scrie Blaga — că „misteriosul", „enigmaticul", ce-l înlăturăm dintr-o întrebare, dintr-un lucru, — apare în altă parte. Cu cît lămurim printr-un fenomen ori printr-o lege mai multe enigme, cu atît devin ele însele mai enigmatice : aş vorbi în privinţa aceasta foarte bucuros de-un *„principiu al conservării enigmelor"*. (Cf. *Zări şi etape*, p. 24). La finele cărţii, autorul notează : „Veacuri de-a rîndul filozofii au sperat că vor putea odată să pătrundă secretele lumii. Astăzi filozofii n-o mai cred, — şi ei se plîng de neputinţa lor. Eu însă mă bucur, că nu ştiu şi nu pot să ştiu, ce sunt eu şi lucrurile din jurul meu, căci numai aşa pot să proiectez în misterul lumii un înţeles, un rost, şi valori, cari izvoresc sub cele mai intime necesităţi ale vieţii şi ale duhului meu". (*Ibid.* p. 32). Ce rost are, atunci, să negăm oglindirea fidelă a ideilor filozofului în lirica poetului ? Ce fel de explicaţii mai poate furniza, pentru această lirică, un alt plan de referinţă decît acela al propriei sale filozofii ? Pe ce se bazează afirmaţia mea că întrepătrunderea filozoficului propriu şi a liricului începe, la Blaga, abia odată cu *La cumpăna apelor*, şi că maxima conivenţă a acestor două modalităţi şi planuri se constată între 1935 şi 1945 ?

E adevărat că ideia misterului e formulată, şi filozofic şi poetic, încă din 1919. Dar trebuie remarcat faptul că, în planul gîndirii filozofice, ea funcţionează ca element determinant al unei teorii a cunoaşterii, teorie pe care gînditorul român o preia — după cum singur mărturiseşte atunci cînd spune că „astăzi filosofii (nu) mai cred în capacitatea lor de a pătrunde «secretele lumii»". Agnosticismul, teza conform căreia mintea noastră încearcă un eşec în faţa absolutului, nu este o idee originală a lui Blaga ; cît timp poezia sa o reflectă — ca în volumele amintite pînă acum — ca o criză a cunoaşterii, poetul nu face decît să-şi pună tiparele lirice la dispoziţia unui corp de idei şi sentimente dominante în filozofia şi lirica europeană : un corp de idei şi sentimente care „făcuse şcoală" şi într-un domeniu şi în celălalt. Desigur, rezolvarea lirică a lui Blaga e strict personală : dar aceasta înseamnă originalitate a poetului, nicidecum a filozofului. Originalitatea



Scanned with OKEN Scanner

lui Blaga ca filozof, deci adevărata sa contribuţie la tezaurul de gîndire european, stă în *postularea misterului ca dat ontologic suprem,* adică nu ca simplu obiect al teoriei cunoaşterii ; aportul său personal constă în afirmaţia că Marele Anonim — expresie a misterului ultim — care interzice, prin cenzura transcendentă, reducerea gnoseologică a esenţei sale impenetrabile, întemeiază, prin chiar acest fapt, şi garantează totodată, *statutul creator al omului.* Odată cu această răsturnare a valorii şi rolului misterului, incapacitatea minţii umane de a-l transforma în non-mister, eşecul raţiunii şi intuiţiei de a „lămuri printr-un fenomen ori printr-o lege mai multe enigme“ capătă un semn pozitiv : criza gnoseologică devine condiţie a existenţei creatoare, agnosticismul ţine de esenţa umanului ca atare, iar poetul spune, pe drept cuvînt : „Eu însă mă bucur, că nu ştiu şi nu pot să ştiu, ce sunt eu şi lucrurile din jurul meu“... Or, *aceasta* constituie ideia fundamentală a sistemului blagian. Şi atîta timp cît ea nu apare în lirica sa, adică atîta timp cît raportul cu absolutul e trăit — poeticeşte vorbind — ca o criză a cunoaşterii, ca o tristeţe metafizică, ca o suferinţă generală a creaturii, şi nu devine — dimpotrivă — exultanţă în faţa misterului, *ecstazie spre inepuizabila morfologie a enigmelor lumii,* — personal cred că nu se poate vorbi despre o influenţă a ideii de bază a sistemului în structurile liricei blagiene. Despre o atare influenţă se poate vorbi abia odată cu *La curţile dorului* (1938), primul volum de poezii, în care raportul eului poetic cu lumea şi cu absolutul nu mai este exprimat de pe poziţia unui subiect ulcerat, gnoseologic vorbind, că nu poate să îşi pătrundă obiectul, ci de pe poziţia unui spirit ce jubilează în contact cu formele, cu ipostazele nenumărate ale misterului. Adevărata influenţă a gîndirii lui Blaga asupra poeziei sale începe în momentul în care pesimismul cunoaşterii e transformat în jubilaţie ecstatică a unui raport ontologic, cu Absolutul. Abia din acest moment lirica poetului începe să reflecte, prin modalităţi specifice, acel „principiu al conservării enigmelor“, pe care tînărul gînditor îl formulase la vîrsta de 24 de ani.

Din momentul acesta, tristeţile metafizice dispar, căci conştiinţa unui destin creator — nu numai personal, ci



Scanned with OKEN Scanner

ţinînd de un statut al omului în genere — compensează orice eşec al gîndirii cunoscătoare ; melancolia constitutivă structurii sufleteşti a poetului se amestecă acum cu stări de beatitudine indicibilă ; sentimentul limitelor devine expresie a unei „înţelepciuni“ sănătoase, aproape ţărăneşti ; orice „aventură“ personală răspunde într-o matcă anonimă şi colectivă reconfortantă, care e a speţei însăşi ; cultura — ca sumă de valori expresive, ca pecete a creativităţii omeneşti — ţine în balanţă celălalt taler, al Naturii. Întreaga operă poetică a lui Blaga se înscrie, de acum înainte, sub semnul acelei dorinţe din tinereţe de a „renunţa cu bucurie la cunoaşterea absolutului“, căci „numai aşa pot să proiectez în misterul lumii un înţeles, un rost, şi valori...“

În această perspectivă, volumul *La cumpăna apelor* îşi justifică în întregime titlul : el este, într-adevăr, o operă de partaj, în care vechiul plan de referinţă, al biografiei spirituale, se întîlneşte cu noul plan, al gîndirii proprii. Dar această întîlnire nu se petrece pe linia ideii fundamentale a lui Blaga, adică în chiar noţiunea de mister. Problematica specială a culturii, meditaţia asupra culturii autohtone vin, acum, ca elemente de prioritate ; o teorie a stilului suplantează, oarecum, interesul faţă de problematica filozofiei generale, şi trece pe primul plan al preocupărilor gînditorului. Ele vin, însă, şi ca un reflex al unui alt plan de referinţă, cu totul absent pînă acum din jocul factorilor creatori, acela al *biografiei propriu-zise* : nu atît ca date personale, ca evenimente ale vieţii de fiecare zi, ci mai mult ca orientare, ca o întoarcere — a omului şi a gînditorului — spre orizonturile natale, spre spaţiul românesc. După cum voi arăta imediat, în constituirea unei *ontologii a satului,* poezia lui Blaga adună într-o singură matcă elemente ale biografiei spirituale, ale propriei sale meditaţii asupra fenomenului spiritual românesc, şi elemente ale biografiei sale reale. Înainte de a deveni el însuşi, pe linia majoră a gîndirii sale filozofice proprii, poetul Lucian Blaga îşi lichidează, într-un fel, toate datoriile spiritual-culturale faţă de universul de idei europene care l-au marcat în tinereţe. Chiar dacă va relua, tematic, motive pe care le-a mai tratat poetic, începînd cu *La curţile dorului* lirismul lui Blaga atinge cota maximă



Scanned with OKEN Scanner

a originalității sale. Acum, ideile de bază ale sistemului sunt trăite, omenește și poetic, ca *adevăruri fundamentale*, și exprimate ca atare, iar structurile lirice care se vor naște rămîn inegalabile în forța și puritatea expresiei lor.

## IV. Ontologia poetică a satului

Constituirea unei *ontologii a satului* — și trebuie să adaog a satului românesc — face parte dintre primele elemente prin care, în planul biografiei spirituale, gîndirea personală a lui Blaga începe să disloce datele de cultură străină receptate în anii de formare. În timp ce filozoful, maturizîndu-se, purcede la elaborarea unei teorii stilistice a spațiului spiritual autohton, poetul — tot mai stăpîn pe instrumentele sale lirice — acordă o atenție sporită peisajului natal : cîte 7 poeme în *În marea trecere*, *Lauda somnului* și *La cumpăna apelor*, și 11 poeme în *La curțile dorului* (1938) pot fi subsumate preocupării care domină inspirația sa poetică timp de mai bine de zece ani.

Am văzut că acest peisaj era esențialmente metafizic : el n-are nimic din „fotografierea" geografică a unui pastel tradiționalist ; datele lui concrete — animaliere, vegetale, de relief etc. — sunt doar alfabetul unei „desfășurări" a apocalipticului, adică un cifru al transcendentului. Pe această linie, și cu o schimbare de accent de pe un termen pe altul, va prelua poetul român tema expresionistă a opoziției sat-oraș, asigurîndu-i o rezolvare originală. Pentru Expresionism, conflictul între rural și citadin prelungește romantica, rousseauista ruptură dintre natură și societate, și devine — pe la începutul secolului nostru — una din expresiile crizei generale a lumii burgheze moderne — divorțul istoric între natură și civilizație. Accentul expresioniștilor cade mai puțin pe imaginea satului natural, cît pe diatriba împotriva orașului-tentacular, a Babilonului modern strivitor de conștiințe, anihilator de libertate, corupător de suflete, agent al degradării valorilor. Vocația protestatară,

împinsă uneori pînă la nihilism, a expresioniștilor face din orice artist un luptător pentru o cauză în care dimensiunea social-istorică este de neînlăturat. Față de viața trepidantă, strivitoare, infernală a metropolei moderne, satul visat de expresioniști reprezintă un prag paradisiac pierdut, treaptă evolutivă pe care individul era în relație dionisiacă cu Natura și Cosmosul : nivel de primitivitate idealizată, un fel de „vîrstă de aur", cînd omul nu era încă rupt din marele angrenaj al Firii. Nostalgia acestei „vîrste pierdute" a umanității se realizează, literar, fie printr-o regresiune în timp, fie printr-o evaziune în mirificul exotic.

La tînărul Blaga accentul cade pe celălalt termen al opoziției, pe rural. Pentru el, conflictul sat-oraș nu oglindește, însă, un proces istoric, nu marchează un prag al evoluției sociale, ci se profilează undeva mai adînc, într-un plan filozofic : cei doi termeni antagoniști corespund unei duble inserții ontologice a omului : odată, spre revelare, în orizontul misterului ; a doua oară, spre autoconservare, în orizontul producerii de bunuri materiale. Iată de ce, opus în mod radical orașului, satul blagian nu mai este spațiul geografic socializat al Expresionismului, acea rezervație naturală de puritate, simplitate, comuniune pașnică cu Firea. El este o rezervație ideală în orizontul misterului, zarișteа în care comunitatea umană rămîne în contact zilnic cu o întreagă morfologie a miracolului, adică o anume regiune a ontologicului.

Privită în felul acesta, poezia lui Blaga între anii 1925-1930 nu mai are decît legături de sincronism cu orientarea gîndiristă de la noi, sau cu tema „dezrădăcinării" atît de „la modă" în acei ani. Constituirea unei ontologii a satului se conformează nu unui program de ortodoxie gîndiristă ci programului filozofic de elaborare a unei teorii a stilurilor culturale : problematicul din sfera ideilor generale, care caracterizează gîndirea blagiană, devine lirism al unei bine determinate zone a realului în care Ființa se manifestă cu predilecție.

Încă din titlu, un poem cum e „Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea" din *În marea trecere* devine revelator. Prin cuvîntul „păcat" ni se sugerează conștiința religioasă a unei culpabilități, iar termenul „casa mea" arată



Scanned with OKEN Scanner

că nu e vorba de un destin strict individual, ci tipologic : „păcatul“ grevează asupra întregii „spiţe“ de iscoditori care interpretează raţional misterul cosmic, în loc să şi-l apropie prin participare : *O, de ce am tălmăcit vremea şi zodiile / altfel decît baba ce-şi topeşte cînepa în baltă ? /.../ De ce am rîvnit altă menire / în lumea celor şapte zile / decît clopotarul ce petrece morţii la cer ?* Căindu-se, poetul va căuta să se integreze anonimatului rural, şi prin el ritmurilor cosmice ; căci satul e un loc geometric al revărsării divinului : *Toate turmele pămîntului au aureole sfinte / peste capetele lor.* Integrarea în colectivitatea satului înseamnă participare la o ordine sacră : *Sîngele meu vrea să curgă pe scocurile lumii / să-nvîrtă roţile / în mori cereşti.* Condiţia esenţială e lepădarea de individualismul raţionalist : *Astfel mă iubesc de-acum : / unul printre mulţi / şi mă scutur de mine însumi / ca un cîine ce-a ieşit dintr-un rîu blestemat.* Comuniunea cu lumea e comuniunea cu Fiinţa, rezultatul ei devine extaz : *Sunt tremur de fericire ;* numai astfel eul poate să citească „semnele“ eficacităţii transcendentale, materializate în simple fenomene ale naturii şi vieţii : *Ziua întreagă deasupra mea / puterile păsăreşti au arătat în triunghiuri / spre ţinte luminoase.*

Treptat, alte poeme vor defini şi mai pregnant regiunea ontologică a satului. *În marea trecere* evidenţiază mai ales identitatea între ritualul muncilor şi ordinea ascunsă a lumii, precum şi sarcina magică a realului : aratul e o coborîre de păsări cereşti pe pămînt („Pluguri“), vegetalul — flori „peste fire de mari“, ca-n fragmentele ultime ale lui Hölderlin — iradiază aureole, iar ziua *e o dreptate făcută pămîntului* („Înviere de toate zilele“) ; viaţa rurală *vindecă setea de mîntuire,* tocmai pentru că spaţiul sătesc e chiar leagănul veşniciei („Sufletul satului“), iezerul din munte e *un ochi al lumii* deschis spre tainele de sus („Amintire“). Depozit de mistere, sorginte a eternităţii, izvor soteriologic, satul lui Blaga este complet sustras istoricului şi socialului. În *Lauda somnului* predomină lexicul gîndirist şi proiecţiile creştine : satul e „o biblică şatră“ („Fum căzut“), străbătută de ţipetele „apocaliptice“ ale cocoşilor. („Peisaj transcendent“) ; *viţelul în trupul vacii îngenunchiază / ca-ntr-o biserică* („Biblică“), zările



Scanned with OKEN Scanner

mişună de îngeri („Veac"), ciocîrliile par *lacrimi ale dumnezeirii* („Tăgăduiri"). În acelaşi timp nu lipsesc elementele mitice („În munţi"), şi chiar demonice („Drumul Sfîntului"), care dau un uşor aer eretic ortodoxismului decorativ. Natura suprapopulată de îngeri, sfinţii stilizaţi care aduc cu ţăranii, viziunile cristologice, aspectul de biserică al naturii, — toate acestea fac parte din recuzita lirică a gîndirismului, şi pot fi întîlnite deopotrivă la Arghezi, V. Voiculescu, Ion Pillat, Nichifor Crainic şi alţii. Nota distinctă a lui Blaga constă în saturarea cu mitic, magic, demonic, fabulos a acestui peisaj românesc, adică în elemente de legendă, superstiţie populară şi erezie care tulbură inspiraţia pur biblică. Toate acestea sporesc în *La cumpăna apelor*. Zarişte a rurală nu conţine acum numai manifestări reconfortant luminoase, ci şi acte magice care inculcă fiorul spaimei („Vrajă şi blestem"), tărîmul montan e pur şi simplu o intrare în legendă („Munte vrăjit"), animalele au virtuţi vrăjitoreşti („Ursul cu crin") sau cristice („Lumină din lumină"), haiducul nu mai pare un produs social, ci un iniţiat în labirintul verde al codrului („Haiducul").

La celălalt pol, imaginea oraşului este aproape ştearsă, prea disparentă pentru a salva opoziţia iniţială. *Aici şi ţărîna înveninează/.../Aci casele au încercat cîndva/să ucidă pe copiii omului* („Semne"), timpul se sleieşte pe cadranele orologiilor („Oraş vechi", „Drumuri"), îngerii se contaminează de viciile civilizaţiei („Veac"), — iată singurele elemente care circumscriau acum universul citadin repudiat. Oraşul modern dispare complet din inspiraţia poetului, deoarece realitatea lui nu ocupă nici un loc între existenţele ce-l preocupă pe gînditor.

Odată cu *La curţile dorului,* specificul românesc al satului blagian, ca şi inspiraţia folclorică a poetului, apar mult mai acuzate. Acesta este, după părerea mea, momentul de maximă apropiere între teoria lui Blaga despre cultura populară şi propria sa poezie. Dominanta momentului stă în *caracterul etnic* subliniat al ruralului, în specificul său de vatră spirituală românească. „La curţile dorului", prima poezie din volum, utilizează procedeul ipostazierii dorului, adică un procedeu care — după teoria filozofului culturii — reprezintă caracteristica de



Scanned with OKEN Scanner

bază a poeziei noastre populare. Acum, în orizontul satului, dorul nu mai este un sentiment oarecare, o simplă prezenţă psihologică ; el devine substanţa însăşi a unei realităţi aparte, de ordin spiritual — vecinătatea cu sacrul : *Oaspeţi suntem în tinda noii lumini/la curţile dorului. Cu cerul vecini.* Plaiul românesc devine un tărîm elevat de încrezătoare aşteptare : totul e nostalgie pură, extaz anticipat, aproape fără nici un alt obiect decît o vîrstă a graţiei : *Aşteptăm să vedem prin columne de aur/Evul de foc cu steaguri păşind,/şi fiicele noastre ieşind/ să pună pe frunţile porţilor laur.* În acest cadru de ceremonii, suferinţa lăuntrică, atîta cît mai este, e cea a preaplinului, şi constituie un bir plătit transcendentului pur : *Din cînd în cînd cîte-o lacrim'apare/ şi fără durere se-ngroaşă pe geană / Hrănim cu ea / nu ştim ce firavă stea.* Astfel, dorul particular al poeziilor populare româneşti devine la Lucian Blaga *dor metafizic.* Peste mulţi ani de zile, el va primi o expresie lirică îndubitabilă : *Cel mai adînc din doruri / e dorul-dor. / Acela care n-are amintire / şi nici speranţă, dorul-dor. / Pe-un drum ne duce dorul-dor/ pe-un drum/ ce dincolo de orice călător/ mai are-o prelungire./ /Nesfîrşit e dorul-dor./Bate-n valea tuturor.* („Dorul-dor").

Chiar atunci cînd obiectul lui e patria, dorul întoarcerii spre natal vizează, întîi de toate, *sporul de taină* pe care-l conţine vatra străbunilor, nu o realitate istorico-socială. Astfel, spaţiul etnic i se arată lui Blaga ca o realitate cu două nivele, ambele privind spre mister : unul e la suprafaţă, al iezerului care, ca un „ochi al lumii", ce s-a deschis, oglindeşte *un zbor înalt şi ceasul/ curat, ce i-a fost odată promis* („Iezerul") ; celălalt, subteran, e „patria mumelor", vatră alcătuită din „cimitire de raiuri" („Ani, pribegie şi somn"). Între aceste două nivele, de fapt, conţinîndu-le, satul se divulgă ca o zonă aproape secretă a realului *(unde răzbat fără sfat numai unii),* accesibilă la capătul unui periplu iniţiatic *(Drumeaguri ades ocolit-am prin linişti / după mersul albastru al lunii),* vizuină a divinului *(Plin este satul de-aromele zeului / ca un cuib de mirosul sălbăticiunii),* în care miraculosul creşte firesc ca o plantă, în care se manifestă activ nu timpul, ci durata („Satul minunilor"). În acest spaţiu,



Scanned with OKEN Scanner

minunea „răstoarnă tiparele vădite", adică vizibile, la îndemîna tuturor, conformîndu-se unor tipare nevăzute, adînci, care se află în stăpînirea Mumelor. Am scris acest substantiv cu majusculă, deoarece — indiferent cum l-ar ortografia Blaga — aluzia la faimosul mit al lui Goethe este evidentă. Realitatea htonică a unei vetre strămoșești, inculcînd existențelor de la suprafață formele misterioase ale împărăției sale obscure, nu este altceva decît o ultimă prelungire din *Faust*. Această plăzmuire a bătrînului Goethe l-a impresionat puternic pe poetul român ; dar goetheanismul său era prea substanțial, pentru ca mitul Mumelor să se traducă prin echivalențe grosolane ; Blaga l-a asimilat perfect, în pura sa sugestie poetică, lăsîndu-l să opereze aluziv în cadrul lirismului său, după cum l-a asimilat filozofic, în concreteţea sa de *idee-vedenie*, și — combinîndu-l cu hrana teoretică a anilor săi de ucenicie, — l-a obligat să devină un concept fundamental, dar de nerecunoscut aproape — *matricea stilistică*.

Că lucrurile stau exact așa, ne-o dovedește o poezie publicată în *Nebănuitele trepte* (1943), „Olarii". Lăcașul acestor creatori anonimi, vieţuind parcă în afara timpului, pe o treaptă terifiantă de primitivitate și debilitate mintală, trimite la limbul subteran al Mumelor goetheene : *De veacuri ei își au aci lăcașul, de la începutul / cel dintîi, groteşti și tîmpi, guşaţii fără grai. /.../ Se-nvîrte roata, sfîrîind, în orice casă./De față sunt, în inimă, tiparele bătrîne. /Trudescu-se ca-n somn olarii, și mocnesc lîngă cuptoare./ Numai arar sunt cercetați / de vreo lumină și de zîne. //În văile sublimelor recolte / nu este sat cu duhuri mai încete, / dar nici alt sat în care să se ardă / ulcioare mai frumoase și mai zvelte / ca mijlocul de păcătoase sfinte fete.* Sugestia unei matrice creatoare, inconștiente și anonime, în care monstruosul și terificul par a fi temeiurile frumuseţii sensibile, n-a fost niciodată atît de splendid cîntată în lirica noastră. În felul acesta se completează îmaginea și semnificația satului blagian : tărîm depozitar al misterului, luminos la suprafața unde diverse ființe de rînd umblă contaminate de sacru iar omul se integrează ordinei cosmice prin treburile sale cotidiene, și întunecat, dar modelator de tipare ale frumuseţii, la nivelul său subteran,



Scanned with OKEN Scanner

unde mumele absente devin Mume mereu prezente, unde miraculosul țîșnește firesc dintr-un strat obscur de grotesc și sărăcie cu duhul.

## V. Personanța folclorică

În punctul de maximă conivență a teoreticului și liricului se situează ceea ce aș numi *personanța folcloricului* în poezia lui Lucian Blaga. Termenul „personanță" (de la latinescul *personare* = a răsuna) este o creație a filozofului, în *Orizont și stil* (Cf. *Trilogia culturii*, pp. 41-46) și indică însușirea inconștientului de a „răzbate cu structurile, cu undele și conținuturile sale, pînă sub bolțile conștiinței". După Blaga, personanța se situează alături de *sublimare*, ca un al doilea proces, prin care straturi și efecte ale noologiei abisale pătrund în conștiință : sublimarea naște, după teoria psihanalitică, forme „deghizate" ale conținuturilor inconștiente ; personanța, după filozoful român, constituie un ecou al lor, scăzut dar nedeghizat.

Ceva asemănător poate fi constatat, dacă privim raportul între lirica lui Blaga și structurile poeziei populare românești. Marele nostru poet este o personalitate care n-a avut niciodată sentimentul performanței prozodice. Această constatare, simplă și evidentă, este totuși ciudată, dacă ne gîndim că, încă de tînăr, Blaga a avut, într-un mod atît de accentuat, nostalgia tiparelor, a acelui goetheean „fenomen originar" capabil să dea perspectivă cosmic-existențială unor date banale ale existenței. Ciudățenia încetează însă, în clipa cînd descoperim ce valoare capătă modelul prozodic popular pentru poezia sa cultă : structurile poeziei noastre populare constituie *singurul model formal asumat* vreodată de poet. De-a lungul anilor, Blaga s-a apropiat treptat de versul tradițional, ritmat și rimat, ajungînd să scrie chiar cîteva splendide sonete, precum și două imitații de „strofă antică" ; dar singurul model metric la care a recurs mereu rămîne cel folcloric. Ca și pentru Eminescu, reușita artis-



Scanned with OKEN Scanner

tică în contactul poezie cultă-poezie populară se află, pentru Blaga, în *prezența completă a personalității înlăuntrul modelului folcloric* ; aceasta înseamnă că în structuri verbale împrumutate ca atare din poezia populară poetul își toarnă propria sa „filozofie“ și concepție despre lume, ca într-un veritabil tipar. Dar ceea ce la Eminescu era confiscarea formelor nealterate populare pentru utilizarea lor ca o *mască*, devine, la Blaga, personanță care atestă viața secretă, adîncă, a unei *matrice*. Blaga împrumută ca atare versuri ale poetului popular anonim cu convingerea că în felul acesta aderă la un tipar modelator al unui întreg etos național, adică la un factor de adîncime al fenomenului stil.

De la *În marea trecere* pînă la ultimul ciclu de versuri, *Mirabila sămînță*, Lucian Blaga utilizează folclorul cu o consecvență desăvîrșită și cu variații minime. Lexic popular, chiar regionalist *(mîndră, poiată, nănașă, prunc, său* etc.), expresii țărănești *(ca să-l latre cîinii-n sat,* sau : *să le ție de urît)*, turnùri tipice ale poeziei populare *(mult mă mustră frunza-ngustă)*, versul compus din două elemente / propoziții scurte *(noaptea-i neagră, ceasu-i lung,* sau : *foaie verde, mătrăgună,* sau : *drum mă poartă, chin mă scurmă)*, diminutive utilizate în construcții rafinate *(frunzuliță, ram de laur)*, apostrofa și dialogul, adjectivele articulate *(linele, dragele, largele, dusele* etc.), finalul de vers dactilic cu rezonanță aparte *(plîng spre zarea dorului / cu lacrima norului,* sau : *ca urzeala inului / firele destinului,* sau : *florilor, suratelor / arderea păcatelor, // mîngîierea apelor, / slava nestematelor, // suferința zorilor / iureșul culorilor, // bucuria sfîntului, / lamura pămîntului)*, „colaje“ de versuri populare (*Într-un lan pe un colnic / cîntă singur un voinic : / „Stă mîndra la sărutat / ca spicul la secerat“.)*, — toate procedeele obișnuite ale folclorului sunt folosite rînd pe rînd.

În scheme care abundă în asemenea procedee, poetul își impune, ca și Eminescu, aproape pe nesimțite, propria sa concepție despre lume. Iată, de pildă, tema tradițional-populară a păsării care „n-are somn“ pentru că aspiră „să se facă om“, devenind la Blaga — în prima sa poezie de tip folcloric — temă a spiritualizării naturii, în „Stă în codru fără slavă“ : *Naltă stă sub cerul mic / și n-o*



Scanned with OKEN Scanner

*vindecă nimic, // Numai rouă dac-ar bea / cu cenuşă, scrum de stea. // Se tot uită-n sus bolnavă / la cea stea peste dumbravă.* Cîteva decenii mai tîrziu, albia metricii populare e chemată să adăpostească sensibilitatea specifică a altui prag de viaţă, respectiv resemnarea senină în faţa morţii, marcată imagistic prin cuvîntul *cenuşă,* derivînd din mistica luminii, atitudinea tipică a tinereţii sale poetice : *Greu e totul, timpul, pasul. / Grea-i purcederea, popasul. / Grele-s pulberea şi duhul, / greu pe umeri chiar văzduhul. / Greul cel mai greu, mai mare / fi-va capătul de cale. / Să mă-mpace cu sfîrşitul / cîntă-n vatră greerusa : / Mai uşoară ca viaţa / e cenuşa, e cenuşa* („Greerusa").

Numai de cîteva ori un clar proces de prelucrare are loc, şi atunci rezultatele sunt cu totul excepţionale : în „Îndemn de poveste" structurile folclorice (ritm, rime interioare, motive de basm) întîlnesc motivul tipic blagian al *vestirii,* iar poezia devine un ritual magic, scandat pe un material lexical savant, cu rime preţioase ; în „Ce aude unicornul" schema populară se umple de un cutremurător zvon existenţial, pendulînd între o ecstazie a sensibilului şi o dulce teroare a neantului (*Prin lumea poveştilor / zumzetul veştilor, // Prin murmurul mărilor / plînsetul ţărilor, // Prin lumea aievelor / cîntecul Evelor, // Prin vuietul timpului / glasul nimicului // Prin zvonul eonului / bocetul omului ;* în „Inima pădurii" vraja verbală atinge eufonii inegalabile, ca un clocot limpid de seve : *Mire-te, dezmire-te / zilele pădurii, / zile ale facerii, / zilele răsurii. // Mire-te, dezmire-te / văile răsurii / cari vădesc miresmele, / mîndrele şi nurii. // Mire-te, dezmire-te / cîntecul făpturii, / locul unde toate cresc, / inima pădurii.* În asemenea poezii, apropierea şi depărtarea de folclor lucrează simultan asupra conştiinţei noastre.

O seamă de elemente folclorice ale liricei lui Blaga provin, fără îndoială, din zone care depăşesc cadenţele mioritice ale genului. Asemenea date mascate, diformate, preluate parţial nu se dezvăluie decît la o cercetare extrem de riguroasă, minuţioasă şi aplicată. Cine ar bănui, de pildă, sorgintea populară a unor versuri ca : *Lucian Blaga e mut ca o lebădă. /.../ El caută apa din care bea curcubeul* („Autoportret") sau : *A fost cîndva pămîntul*



Scanned with OKEN Scanner

*nostru străveziu / ca apele de munte-n toate ale sale, / în sine îngînînd izvorul clar şi viu. / S-a-ntunecat apoi, lăuntric, ca de-o jale, / de bezne tari ce-n nici un grai nu se descriu. / Aceasta-a fost cînd o sălbatică risipă / de frumuseţi prilej dădu întîia oară / păcatului să-şi facă pe subt arbori cale.* („A fost cîndva pămîntul străveziu") ? Şi totuşi, în *Spaţiul mioritic* gînditorul notează : „ În Bucovina se crede că femeea, care vrea să se facă frumoasă, trebuie să se spele cu apă din care bea curcubeul" (p. 263), iar cu cîteva pagini mai înainte : „După o legendă românească de circulaţie regională, pămîntul a fost la început străveziu ca apa, încît se putea vedea prin el. Pămîntul s-a bucurat însă de această transparenţă numai pînă cînd Cain a ucis pe fratele său Avel" (*Ibid.* p. 236).

Mult mai important de subliniat, aici, mi se pare contribuţia gînditorului Blaga la orientarea spre folclor a poetului. Această orientare este categoric *programatică* şi derivă din concepţia sa de filozof al culturii, din distincţia între culturile „minore" şi culturile „majore". După părerea sa, cele două noţiuni nu implică o diferenţă axiologică : *„Copilăria ca vîrstă adoptivă a colectivităţii şi a creatorilor prilejuieşte culturi minore ; maturitatea, ca vîrstă adoptivă a colectivităţii şi a creatorilor produce culturi majore"*, subliniază autorul însuşi (*Geneza metaforei şi sensul culturii,* p. 352). Cultura populară este o cultură minoră ; cristalizînd în mituri, saturată de magic, ea e rezultatul unei atitudini spiritual-copilăroase ; dar în acelaşi timp, ea e depozitară a arhaicului, ea oglindeşte o cohabitare în armonie cu universul, cu Natura, de care e legată prin „magice corelaţiuni". Cultura majoră, în schimb, manifestă o „înstrăinare prea mare a omului de veşnica Mumă. Or, atît atitudinea spirituală „copilăroasă" în faţa lumii, armonia cu Natura, apropierea de Mume, cît şi spontaneitatea mitică sunt, în acelaşi timp, trăsături esenţiale ale creatorului de artă ; de aceea apropierea acestuia de folclor constituie o regăsire a propriilor sale surse creatoare. În plus, Blaga nu face nici o deosebire stilistică între creaţia populară şi creaţia cultă, ca expresii ale „matricei stilistice" : o poezie de Eminescu este expresia „sufletului românesc", a „spaţiului mioritic", în exact aceeaşi măsură ca şi „Mioriţa". Ceea ce înseamnă că



Scanned with OKEN Scanner

îndreptarea programatică spre folclor a unui scriitor cult corespunde unui dat fundamental al originii sale etnice. Căci — susţine gînditorul — „matricea stilistică colaborează la definirea unui popor tot aşa de mult ca sîngele şi limba". Tradiţia noastră însăşi — adaugă el — „e matricea stilistică, în stare binecuvîntată ca stratul mumelor". Programatismul cultural al lui Lucian Blaga nu este, deci, decît înţelegerea lucidă şi asumarea entuziastă a unui destin creator.

## VI. „Semnătura" şi vestirea

În ceea ce am numit *ontologia satului* blagian există o zonă a vitalului care plăteşte încă tribut goetheanismului său, mai precis acelui complex de date provenind din pansofie, mistica naturii şi magie care i-a fost transmis lui Blaga prin intermediul lui *Faust*. Această zonă o formează „bestiarul" său. În cîntecul pe care-l consacră galeriei de fiinţe ce populează zarişte a satului, — taurul şi mînzul, cerbul şi ursul, puiul de cuc şi pasărea din dumbravă, corbul şi ciocîrlia, orătăniile şi peştii, greierii şi roiul de albine — se amestecă inextricabil un plan ce ţine de lecturile formative ale tînărului Blaga cu un alt plan în care funcţionează conceptul de bază al filozofiei sale, misterul.

Punctul de plecare e divulgat de poezia „Rune" din *La cumpăna apelor*. *În chip de rune, de veacuri uitate, / poart'o semnătură făpturile toate. / Slăvitele păsări subt-aripi o poartă / 'n liturgice zboruri prelungi ca viaţa. / În slujba luminii, urnă fără de toartă. / luna şi-o ţine ascunsă pe faţa / vrăjită să nu se întoarcă. // Stane de piatră, / pejivine, cucută / poart'o semnătură cu cheie pierdută. / Pecete tăinuită de două ori — / fată de foc, arătare, care pe ţărm / ridici acum braţele peste mare, / o porţi la subsuori. // Rune, pretutindeni rune, / cine vă-nseamnă, cine vă pune ? / Făpturile toate, ştiute şi neştiute, / poart'o semnătură — cine s-o-nfrunte ? / Crinii muntelui — sub-lunari — / şi-o duc neajunsă pe creştet. / Subt ceruri mumele-o poartă pe frunte.*



Scanned with OKEN Scanner

Reluat de trei ori, cuvîntul „semnătură“ trimite la Jakob Boehme și Paracelsus, care-l utilizează în chiar titlul unor cărți. „Semnătura este... un mijloc care face posibilă cunoașterea ființelor. Prin semnătură trebuie înțeleasă totalitatea calităților sensibile ale unui lucru. Contururile exterioare ale lucrurilor, animalelor și plantelor, forma și fizionomia omului, producțiile fonice, cuvintele pronunțate, toate acestea își au originea pornind de la esență, de la *Gestaltnis*, care înseamnă la Boehme forma anterioară, și toate acestea constituie semnătura, reflexul exterior al ființei“, spune Wolfgang Kayser. Boehme însuși scrie : „Și nu există nici un lucru în natură, creat sau născut, care să nu-și manifeste forma interioară și în exterior, căci interiorul lucrează continuu la manifestarea sa... Iată de ce semnătura e cea mai mare posibilitate de înțelegere, prin care omul învață, nu numai să se cunoască pe sine, ci poate de asemenea să învețe să recunoască ființa tuturor ființelor ; căci după conformația exterioară a tuturor creaturilor, după dorința și apetența lor, la fel după sunet, după voce, după limbaj, care emană din ele, se cunoaște spiritul ascuns ; căci natura a dat... fiecărui lucru limbajul său, căci limbajul sau vocea își are originea în esență...“ *(De signatura rerum,* IV, 276). Nu e greu de observat modificarea pe care o introduce Blaga : în timp ce, pentru misticul german, „semnătura“ este un mijloc de cunoaștere directă, chiar cu finalitate practică, a lucrurilor și ființelor, pentru poetul român ea e un simplu mijloc de indicare a ființei în ceea ce aceasta are tainic, o pecete a misterului ei esențial. Departe de a risipi acest mister, demersul poetic îl potențează, iar afirmația aceasta e valabilă atît pentru ființe, cît și pentru unele lucruri.

În toată poezia lui Blaga apare un singur animal fabulos, unicornul, în limbaj cronicăresc — inorogul. Faptul pare ciudat, dacă ne gîndim că în zarișteа satului blagian, impregnat de eresuri și comunicînd osmotic cu lumea basmelor populare, era loc destul pentru plăzmuiri zoomorfe imaginare, dacă nu provenind din mitologii străine, cel puțin aparținînd folclorului autohton. Explicația e simplă. Universul poetic blagian nu face distincție netă între real și imaginar : fabulosul, prin acte de ordin magic



Scanned with OKEN Scanner

și mitic, este continuu prezent în urzeala însăși a realității cotidiene. Într-un tărîm unde mistreții deschid cu rîtul izvoarele, unde fetele de la stînă își freacă sînii de lună, unde cîntă cocoși apocaliptici, unde Sfîntul Gheorghe se face balaur pentru a putea să învingă balaurul, miraculosul nu mai e un plan superior care, uneori, se revarsă în real, ci constituie una din fibrele esențiale ale realității. Ursul „cu crin", cerbul „cu stea în frunte" sunt la fel de fabuloase ca orice apariție teratologică dintr-un „bestiar" plastic medieval. În sensul acesta, poezia „Unicornul și oceanul" este cît se poate de explicită. Puse pe neașteptate față-n față, cele două cuvinte ale existenței — fabulosul (unicornul) și naturalul (oceanul) — se înfruntă cu puteri egale și cu aceeași uimire și spaimă : ontologic vorbind, nimic nu le diferențiază, căci amîndouă sunt la fel de reale, amîndouă conțin în mod esențial aceeași „taină", și fiecare se „sfiește" în fața tainei celuilalt. Purtînd aceeași „semnătură" cu „cheie pierdută", organicul și anorganicul, animalul, vegetalul și mineralul nu constituie, aici, nivele diferite, registre separate de existență, ci un singur plan în care asistăm mereu la epifania generalului în particular, dar nu și la epifania ultimă a Ființei. Ceea ce înseamnă că nici unul dintre ele nu poate deveni simbol pentru celelalte : toate sunt, deopotrivă, *ipostaze* ale aceleiași realități încărcate de „mister".

Cît de omogenă și spiritualizată e viziunea blagiană despre univers ne-o dovedește faptul că animalele și păsările sale săvîrșesc acte și rituri *magice*, eficiente în planul uman, și că aceste acte sunt derivatele unui creștinism elementar și festiv. Ursul, căruia „o fată i-a pus ieri în brațe un crin" (gest de Florii animaliere), cutreieră „o mie de sate" (număr cu rezonanță mistică) pentru a vindeca „pe bolnavii de oase" : i se întinde prescură, i se stropește drumul cu vin (gest eucharistic), iar el îi „calcă de rău". Eficiența e imediată : *Spre seară boala iese din casă, din gînd și din vine.* Descrierea plastică a fiarei binefăcătoare tinde s-o antropomorfizeze, dar nu la scară reală, ci mitică : *Cu mîinile — în stînga și dreapta — pare că veșnic / și-ar împărți pădurile, ce le are în țara de sus.* („Ursul cu crin"). Și taurul participă la o tipologie christică, datorită poziției centrale și hieratice pe care o ocupă



Scanned with OKEN Scanner

în acest univers : el stă „în mijlocul dimineții", „în puterea zorilor", „nemișcat", „înălțat și frumos" ; printre coarnele lui „soarele vine în sat". O funcție soteriologică, și mai acuzată, deține ciocîrlia, „Hristosul păsăresc" care *în fiecare zi / se-nalță odată / biruitor fără fier, / din holdă la cer, / și descîntă păcatele / peste toate satele.* („Ciocîrlia"). Prin cîteva exemplare din „bestiarul" său rural, liturgicul creștin își divulgă, la Blaga, caracterul magic și mitic inițial ; în felul acesta, religiosul se subțiază : actul cultic se ipostaziază, teroarea existențială în fața divinului devine un simplu extaz al vitalului ; Isus este taur și ciocîrlie, adică forță elementară și candoare.

Interesant este că, în strictă legătură cu „bestiarul", apare o modificare importantă în chiar poetica lui Blaga : o nouă modalitate lirică, absolut personală, se face simțită ca un act predilect al poeziei sale — *vestirea.* În dialectica atît de pronunțată a Cuvîntului și Tăcerii, subliniată de către toți exegeții, vestea indică o ruptură esențială în ordinea lucrurilor, apariția întîmplării sau a faptei. Spre deosebire de Verbul divin care, numind, afirma existența lumii, verbul poetului, vestind, afirmă posibilitatea miracolului cotidian. În poezia lui Blaga, actul magico-poetic al vestirii stabilește o punte indestructibilă între regnuri : umanul, animalul, vegetalul, mineralul se înscriu într-un singur plan, toate ca manifestare a substanței misterioase a lumii. „Bunavestire pentru floarea mărului" face chiar mai mult : omogenizează planuri diferite ale onticului, deoarece procesul natural al legării rodului este echivalent, poetic, cu nașterea Fecioarei. Bolta sub care se situează această echivalență e aceea a neiscodirii tainei : *Bucură-te floarea mărului, bucură-te ! / Uite în preajmă-ți pulberi de aur / ca un nor în aer ! / Țîșnesc firele ca dintr-un caer / de pretutindeni și de nicăieri ! / Nici o făptură / nu-ntreabă. — Polenul căzut în potire / ca un jar îl îndură / toate florile, în dulci suferințe / peste măsură / și peste fire. / Bucură-te floare ca ghiocul / și dumirește-te ! / Nu trebuie fiecare / să știm cine-aduce și-mprăștie focul.* Aparenta explicație din ultimele versuri nu e decît o simulare ; de fapt, ea sporește misterul rodirii, prin introducerea figurii mitic-magice a vîntului : *Dar vezi, arhanghel sunt, iar tu ești floare, / și*



Scanned with OKEN Scanner

*dacă-ntrebi, nu pot să tac / şi să mă strîng în cingătoare. / Cine-l aduce, caldul, cutremurul ? Iată / acesta e vîntul, nimenea altul. Vîntul, / nevăzutul voevod / fără trup, fără mîni / al acestor săptămîni. / Bucură-te floarea mărului / şi nu te speria de rod.*

Conţinutul vestirii e întotdeauna un act dintre cele mai fireşti — ce poate fi mai natural decît naşterea unui pui de cuc în pădure ? Rostul poetului este acela de a da amplitudine tainei prin ritualizarea verbului nunţiator : orice naştere fiind un început absolut, orice naştere este un eveniment cosmic, imprevizibil, care solicită atenţia, uimirea şi participarea ceremonioasă a tuturora, o participare la ordinea însăşi, superioară ascunsă, a Fiinţei : *Sculaţi, boieri cu rînduitele bresle, / cu sfinţii cu mucenicii, / şi voi hornari şi voi ucenici, / ridicaţi-vă slugi adormite în iesle ! / Sculaţi boieri, o veste din codru v-aduc — / ni s-a născut azinoapte noul voievod, / fiul pădurii, puiul de cuc !* („Veste"). De la rimele interioare, la expresiile curent ţărăneşti şi sintagmele de colind — totul duce la sugestia mitic-populară.

În acelaşi timp, nici o reducere raţională a tainei nu se petrece : misterul e doar indicat, concretizat în semne care — aparent — îl fărîmiţează, dar care, de fapt, îl multiplică. Pentru cei ce n-au uitat (şi aceştia — spune poetul — nu sunt oamenii, care s-au desprins de sînul Naturii materne şi misterioase), o pasăre „întrupată în funingini", „scrie" „pe cîmpul alb" o „veste cerească" nenumită niciodată : *Corbul îşi măsură pasul, scrie-n zăpadă / un nou testament, sau poate o veste cerească, / pentru cineva care ar trece prin ţară / şi n-a uitat de tot să cetească* („Corbul"). Fiinţele din „bestiarul" blagian sunt, de cele mai multe ori, agenţi ai misteriosului : comportamentul lor poate fi socotit un adevărat text al supremei enigme.

Dar vestirea se diferenţiază chiar tematic : ea surprinde, aproape întotdeauna, momentul premergător miracolului, oprirea înfiorată a fiinţei anonime pe un prag incert, de spaimă şi uimire, de bucurie şi ezitare, unde adie puternic iminenţa unei revelaţii nenumite, unde palpită subtil latenţele lumii. Ca de obicei, stările sufleteşti care scaldă acest vestibul al întîmplării — aşteptarea, sfiala, aleanul etc. — sunt resimţite deopotrivă de om ca şi



Scanned with OKEN Scanner

de celelalte vieţuitoare. Chiar lucrurile neînsufleţite participă, adeseori, la acest moment excepţional. Un alean metafizic bîntuie această lume în care mînzul simte „ca o durere la spete", „la locul unde purced să-i crească aripile". Iminenţa miracolului cotidian transfigurează complet obrazul lumii : *Luna, intrînd pe fereastră alături se culcă pe paie. / E noaptea de boală a lumii, cînd mugurii toţi / plesnesc c-un mulcom ţipăt subt zare. / Totul e-n aşteptare. Totul — albastră văpaie.* („Mînzul"). Vitalul, în cele mai oarbe impulsuri ale sale, se luminează de o irizare a spiritualului. Astfel, cerbul în călduri, fugind după ciută, se pleacă la pîrîu şi se stîmpără sorbind, din undă, „numai cerul". Tot aşa, fratele său, însemnat, adulmecă „nu apropiatele, ci depărtatele", adică nu orizontul imediat al relaţiilor utile, ci zarea misterului egal cu sine : *Ciulindu-şi urechile / prinde străvechile / rotiri, de sus, de tulbure / foc şi de murmure. // Şi-aude, subt-naltele / unele, altele : / erele, sferele.* („Cerbul cu stea-în frunte"). Potenţată la maximum, pînda sălbăticiunii depăşeşte caracterul unei angajări instinctuale, al unui simplu reflex de apărare, îşi stinge finalitatea practică, pentru a deveni o atenţie superioară îndreptată spre rosturile şi muzica universului. Generala ezitare a vitalului în faţa „aventurii" care i se pregăteşte în fiecare clipă, cu fiecare act al său, este descifrată de poet în „şovăirile" unei seminţii de albine înainte de a roi. Un semn venit de nu se ştie unde, sau poate numai o spaimă obscură reţin fiecare creatură şi o fac să se înfioare aşteptînd. Într-o lume în care miracolul nu stă în extraordinar, în tulburarea legilor Firii, ci în sarcina de „mister" pe care o poartă firesc orice lucru, orice fiinţă, orice întîmplare, spaima sau emoţia tulbure a vieţii nu e generată de imprevizibil, ci — dimpotrivă — de faptul că fiecare individ sau grup omogen de fiinţe repetă, *pentru sine,* un rit vital, se supune unui ritm cosmic. Chiar şi orătăniile, „păsări ce-au fost vreodată călătoare", bat fără rost din aripi, toamna : *parc-ar simţi în ele ca un har / ce le-nălţa cîndva prin basmul terţiar* („Zboruri uitate").

În fond, tîlcul ultim al „bestiarului" este acela de a aminti şi de a-şi aminti de o zare fabuloasă a începuturilor, în care comportamentul creaturii era o laudă a Creato-



Scanned with OKEN Scanner

rului : prin prezența lor, prin cîntecul fără cuvinte pe care-l intonează, semințiile zoologicului aduc „un cîntec nou pentru vetre și casă", un „sunet scump, de zare aleasă". Asemenea greierilor, vînduți la oraș, de la un negustător care „se uită aiurea și tîmp", pe care „numai fetița mea, Ana lumina, în noapte i-aude" („Vînzătorul de greieri"), viețuitoarele, toate, lipsite de grai, îl îndeamnă pe poet să redevină copil, restituie universului său candoarea sa originară.

Peste cîteva decenii, semnătura „bestiarului" se va extinde și asupra lucrurilor ca atare. Cel puțin trei poeme, din ciclurile tardive *Corăbii cu cenușă* și *Cîntecul focului*, vădesc capacitatea poetului de a încărca metafizic obiectele neînsufletite. „De rerum natura" e o mică capodoperă a felului în care o sensibilitate orientată spre misterul existențial poate să modifice „figura" lumii înconjurătoare : *A căzut pe lucruri rouă / sau e numai o părere ? / Poate că le plînge fața / de-o lăuntrică durere. / Bate-o inimă în lucruri ? / Prajma ocupînd-o-n pîlcuri / n-au și ele gînduri, patimi ? / Fără ochi se uită-n lume / purtătoarele de tîlcuri, / născătoarele de lacrimi.* O asemenea viziune depășește tradiționala, simpla figură poetică a personificării (care animiza un lucru sau altul), aruncînd o nouă lumină asupra Totului, investind un sens original în multitudinea diversă a realului ca atare. Nu-i mai puțin adevărat că ea modifică substanțial imaginea tradițională științifică despre lume, și că se potrivește întregului fel organicist de a gîndi și de a simți al lui Blaga. Abolind granița, secretă dar acceptată rațional, dintre ființa umană și lucrurile moarte, „figura" universului ni se dezvăluie dintr-o dată alta, harta uscată a realului începe să palpite misterios, strecurîndu-ne o emoție nemaiîntîlnită. Raportul pragmatic cu toată această mulțime sensibilă a lucrurilor care „se uită" la noi „fără ochi", înlăcrimate „de-o lăuntrică durere", începe să ni se pară un inadmisibil ultragiu adus lumii : un prag magic s-a instalat între noi și univers : mai apropiate — acum — lucrurile au devenit parcă mai înfricoșătoare, „proximitatea lor esențială" ne înfige un fior straniu în inimă. Emoția în fața unei astfel de lumi crește și mai mult, atunci cînd poetul investește universul neînsufletit nu numai cu di-



Scanned with OKEN Scanner

mensiunea sensibilității, ci chiar cu cea a cunoașterii, sau cu intuiția premonitoare a unor ființe pentru care timpul are o altfel de funcție decît pentru noi, ca în „Atotștiutoarele" : *Ascultă tu un cuvînt, ascultă ce bănuiesc / despre lucruri. Cît țin hotarele / ele ne-ncearcă, ne împresoară, ne iscodesc. / Suntem împrejmuiți de atotștiutoarele. // Ne sunt acoperite viața și patima. / Lucrurile însă, ele ne știu. Ia aminte : / drumul ne știe secretele ținte, / vîntul cunoaște cît de sărată e lacrima. // Prin suferinți, dintr-un loc într-altul, prin arderi / ne purtăm îndoielnică firea. / Noi ne cunoaștem doar golul, aleanul, / Lucrurile ne ghicesc împlinirea. // Înaintarăm — pînă-n zăpezi, prin amară / vreme, și încă nu știm că iubim. / Dar apa, dar apa în care de sus / de pe pod ne-oglindim, o știe de astă-vară.*

## VII. „Principiul conservării enigmelor"

„Principiul conservării enigmelor", formulat în tinerețe ca un mecanism metafizic înscris în planul demersului cognitiv, devine cu timpul o lege a poeticii blagiene, operantă la nivele diferite.

La nivel tematic, păstrarea și sporirea misterului cosmic se afirmă, cum am văzut, odată cu „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii", ca o poetică a conținuturilor : poemele care o ilustrează sunt poezii *despre mister* și constituie, în general, variații pe aceeași temă. Între prima poezie a primului volum și poemul „Înțelepciune de grădină" din ciclul *Corăbii cu cenușă (Decît orișice lumină / mult mai rodnică e taina. / Dacă vrei visul să-ți vină, / peste nud întinde haina. // Chiar trecutul să ți-l pui / sub pecete. Te ferește / să-l descoperi, să-l descui, / dacă vrei ca să-ți rodească. / E aceasta o firească / 'nțelepciune de grădină. // Ce ne-nvață pomul sfînt ? / Cine are în adînc / pe la morți vreo rădăcină, / să și-o țină sub pămînt, / neatinsă de lumină.)*, deosebirea e numai de ton : confesivul a trecut în adhortativ, starea de fapt, e, acum, enunțată ca o stare de drept, comportamentul devine normă. Între timp poetul își apropie o variată gamă a interdicțiilor. El recomandă plăzmuirii brâncușiene care ghi-



Scanned with OKEN Scanner

ceşte-n adîncuri „toate misterele“ : *Înalţă-te fără sfîrşit, / dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi.* („Pasărea sfîntă“) el admiră tăcerea peştilor, învăţată de la lună („Bazin într-un parc“), el avertizează asupra riscului de a manevra cu uşurinţă cuvintele (acestea fiind „morminte-n cari timpul şi-a-nchis suferinţele / în faţa acelor frumuseţi, ce calea-i aţin / rănindu-l cu-amarul lor farmec“) : *Subt bolţile-acestea, subt sfintele, / e bine, tu ştii, să vorbim mai puţin / şi mai rar. Să nu ne jucăm cu mormintele.* („Domniţele“), el se ştie pe sine însuşi *mut ca o lebădă* („Autoportret“), el divulgă zădărnicia vorbirii ca atare : *Nu aştepta păţanii / să izvodesc, alese. / Deşartă născocire / e vorba ce se ţese* („Ulise“), avînd, ca şi Thomas Mann, convingerea că mitul s-a povestit el însuşi pe sine, prima dată, atunci cînd s-a petrecut.

În asemenea poeme, poetica tăcerii şi a conservării enigmei e aproape explicită. Nu la fel de limpede se prezintă, însă, în alte poezii care au ca subiect direct un mit deja cunoscut sau un motiv livresc : „Întîia duminecă“, „Prier“, „Oedip în faţa Sfinxului“, „Epitaf pentru Euridike“, „Columna lui Memnon“, „Dumbrava africană“, „Don Quijote“, „Pelerinii“, „În faţa unei statui a Sfîntului Gheorghe“, „Vedenie dantescă“, „Cimitirul roman“, „În lumea lui Heraclit“, „Drumul lui Columb“ etc., etc. Specificul acestor producţii care ţin de ultima perioadă de creaţie stă în faptul de *a modela poetic* semnificaţia tradiţională a vechiului *topos* cultural. Această modelare pare, la prima vedere, o explicaţie, deci o convertire a misterului : după ce arată cum columna lui Memnon, rănită, cînta dimineaţa şi cum, odată îndreptată stricăciunea, statuia şi-a pierdut virtuţile muzicale, Blaga adaugă : *Căci are un suflet şi piatra inertă / cît timp ne-mplinire lăuntrică poartă.* Dar această reducere a misterului în nonmister e numai aparentă, căci versul final sună ca un paradox care, din nou, sporeşte taina, relansînd inexplicabilul : *Căci fără de-o rană, făptura e moartă.* În tratarea poetică a lui Blaga toate aceste mituri, departe de a-şi reduce sîmburele enigmatic, îl fac să iradieze din nou. În „Dumbrava africană“ avem de-a face, aparent, cu o transpunere imagistic-fabulistică a cunoscutei teorii blagiene, a celor două orizonturi — unul al misterului, statuînd



Scanned with OKEN Scanner

poziţia ontologică „întru revelare“ a omului, altul al autoconservării, specific animalelor. În momentul unei catastrofe, un trib african îşi salvează totemurile (craniile părinţilor), exact aşa cum furnicile îşi pun la adăpost ouăle-larve : *Incendiu cînd se iscă-n aşezare / îi vezi zorind, cu cranii subsuoară, / să-şi mîntuie-n păduri trecutul mare, / precum din muşuroi spart cu piciorul / în panică furnicile îşi cară / sub chip de ouă-larve — viitorul.* Dar adevărata semnificaţie, paradoxală, plină de mister, obţinută aici prin modelare poetică a unui exemplu ţinînd de etnografia primitivă, stă, dincolo de anecdotică, în sugestia unui ritual care, fie că ocroteşte moartea sau naşterea, contribuie tot la perpetuarea vieţii : lumea este un cosmos al cărui sens se află în sine, tocmai pentru că e alcătuită din cicluri închise.

Există, însă, şi o poetică blagiană a misterului, care nu se desfăşoară la nivel tematic (poezie *despre mister* sau poezie *pe teme mitologice),* ci la nivelul semnificanţilor, al reprezentărilor vizuale. Am examinat această poetică de-a lungul figurilor pe care le cuprinde „bestiarul“ şi ceea ce s-ar putea numi „mitologia lucrurilor“ („De rerum natura“, „Atotştiutoarele“ etc.). Aici, conservarea enigmei se realizează datorită unui transfer de sarcină dintre un registru ontologic superior, în altul — inferior. Astfel, sacrul coboară din sfera sa transcendentă pentru a se ipostazia în animal („Lumină din lumină“) sau în pasăre („Ciocîrlia“), miticul descinde din vămile imaginarului pentru a se manifesta în spaţiul rural („Veac“, „Satul minunilor“ etc.), demonicul e încorporat într-o fiară („Ursul cu crin“) al cărei comportament magic bîntuie lumea satelor. Mai mult : prerogativele divine ale sensibilităţii şi omniştiinţei se depun, ca un fel de rouă, pe lucruri, pe obiectele neînsufleţite. Un general proces de *ipostaziere a misterului* stăpîneşte, la nivelul structurilor poetice, lirismul lui Blaga. Termeni ca : taina, enigma, nepătrunsul, inexplicabilul, miraculosul etc. — tot atîtea nume pentru a designa o singură realitate : misterul — nu mai circumscriu un spaţiu imaginar, de ordin psihologic (egal cu neştiinţa, cu incapacitatea noastră de a cunoaşte), ci definesc o zonă reală a onticului în care ontologicul se manifestă, pozitiv şi negativ în acelaşi timp : propunîn-



Scanned with OKEN Scanner

du-se și, totodată, derobîndu-se pătrunderii. Prin comportamentul lor mitic, magic, demonic, miraculos, toate ființele și lucrurile din poezia lui Blaga devin *semne* ale misterului, configurează un fel de text secret al Ființei. Acest sistem de semne, acest text nu este pur convențional, instituit de și spre cunoaștere ; el nu este un simplu *cod*, și, ca atare, nici nu poate fi descifrat : misterul care se ascunde dincolo de el nu poate fi niciodată convertit în non-mister. Dimpotrivă : ștergerea granițelor între regnuri, între registrele existențelor face ca întreaga realitate să fie străbătută în toate direcțiile de aceleași neobosite, puternice găleți de aur ale tainei, care se varsă și se umplu rînd pe rînd, descărcîndu-se asupra altor și altor ființe și lucruri și realimentîndu-se din nou din comportamentul lor. Pe toate pragurile existenței ochii noștri percep aceeași cataractă a Ființei : căzînd, ea pare să-și pulverizeze taina ; de fapt, nu face decît să și-o multiplice. „Există un sentiment vulgar al miracolului — scrie Blaga într-un aforism — un sentiment care intercalează miracolul între imposibil și real, și un sentiment mai profund al miracolului, un sentiment care intercalează miracolul între *posibil* și *real* și care identifică miracolul cu tot ce este, cu cotidianul, cu obișnuitul“ (*Elanul insulei*, Dacia, 1977, p. 216).

Specific tipului de „existență creatoare“ — așa cum o înțelege gînditorul — este, fără îndoială această capacitate de a face din mister și din miraculos o sărbătoare zilnică ; iar poetul reprezintă, alături de metafizician, unul din organele ei specializate. Vorbind despre Blaga, criticul Ovidiu Cotruș a numit această apetență a misterului *sensibilitate runică*. Virtutea ei stă în capacitatea de a citi textul ecumenic al existențelor ca un sistem de semne scufundate cu rădăcina în mister, în absolut. În felul acesta, orice ființă devine, poetic vorbind, inepuizabilă, deoarece ea este floarea unei litere a cărei tijă vine din Dumnezeu : infinitul ei oglindește infinitul tainei care o poartă și o întemeiază. În fața ei, poetul încearcă un fel de jubilație obscură, determinată de caracterul inepuizabil al misterului pe care-l ipostaziază. În limbajul lui Blaga, ființa umană de acest tip este de sex feminin



Scanned with OKEN Scanner

— fascinaţia femininului constituie o constantă a inspiraţiei sale, izvorînd probabil din Goethe — şi poartă un nume generic-impersonal, numele literei secrete a seminţiilor nordice — Runa. De fapt, e vorba de un prototip în care realul se defineşte atît prin actual cît şi prin potenţial, în care limita proprie înseamnă contiguitate cu marginea lumii, în care aparenţa şi esenţa stau în echilibru : *Nimic din ale tale nu te mărgineşte, / nici chiar frumuseţea ta ce pare / faţă de lume-o dulce limitare. / Cu dorul tău începe noima ta, / cu părul tău începe umbra ta. / Unde sfîrşeşti, nu vei afla. / Privind fiinţa ta se prelungeşte / pînă la cea din urmă stea.* („Odă pentru Runa"). În nici o altă poezie a limbii româneşti misterul individualităţii nu s-a scăldat cu atîta graţie şi tremur în misterul universal. Alături de această capodoperă, în acelaşi ciclu *Ce aude unicornul,* se situează o poezie, învecinată ca pagină şi temă : *Mă plimb pe pămînt / enigmă-n cuvînt, / făptură în haină, / o taină în taină, / cînd miez, cînd veşmînt. / Mă plimb pe pămînt / subt ceruri de gînd. / Prin Dumnezeul Vînt / bate aripa / seminţei ce sînt.* („Cutreier").

## VIII. Întemeierea mitică a realului

Fidelitatea lui Lucian Blaga faţă de „principiul conservării enigmelor" se vădeşte, la nivelul unei poetici implicite, în punctul nodal al teoriei sale de filozofia creaţiei şi filozofia culturii, adică în *invenţia de mituri.*

După cum se ştie, noţiunea de mit — ca „una din cele mai interesante şi invoalte înfloriri ale metaforicului" (*Geneza metaforei şi sensul culturii,* în *Trilogia culturii,* 1944, p. 375) — joacă un rol esenţial în filozofia lui. Plecînd de la teza că metaforicul, în general, nu are numai o funcţie de expresie, ci şi una — primordială, de cunoaştere, filozoful român consideră miturile ca nişte plăzmuiri care încearcă o revelare a misterului. Ele ar fi de două feluri : semnificative (care pot avea şi un echivalent logic) şi trans-semnificative (care nu pot avea echivalent logic). „Miturile trans-semnificative au fost simţite



Scanned with OKEN Scanner

întotdeauna ca un fel de revelări, care ele însele ascund o ultimă taină". *(Ibid.,* p. 387). Specificul lor stă în faptul că „nu pot fi tălmăcite în graiul ideilor. Ceea ce ni se revelează prin mituri, nu este revelabil decît pe această cale. Acest ceva e inaccesibil ideii. (...) Astfel ideile nu vor fi niciodată în stare să înlocuiască miturile, sau să le facă de prisos". (p. 390). Spiritul mitic are, faţă de spiritul ştiinţific, avantajul de a utiliza *„analogia, de a integra* lumea concretă în viziuni clădite pe elemente de experienţă *vitalizată"* (p. 386). Ca orice operă de cultură — şi aici Blaga deosebeşte mitul atît faţă de *visul* psihanaliştilor, cît şi faţă de *arhetipurile* lui Jung — mitul apare în „coordonate *stilistice,* e *determinat de categoriile abisale* şi ţine de *destinul creator* sau *demiurg* al omului" (pp. 292 — 293).

La această poziţie teoretică se adaugă înclinarea structurală a lui Blaga, spre născocirea de mituri. „Impulsul spre creaţie trebuie să fie în mine un fapt de adîncime, deoarece chiar şi miturile mi le plăsmuiesc singur", sau : „Orice lucru empiric dobîndeşte pentru mine o importanţă numai ca reprezentant şi purtător al unei mitologii latente. Altfel aş înceta de a fi o *existenţă creatoare",* scrie el în *Elanul insulei* (pp. 178 şi 181). Această înclinare, de care poetul era foarte mîndru, nu se arată totuşi atît de productivă, pe cît afirma el („născocesc mituri la fiecare pas") : puţine sînt poeziile în care dezvoltarea fabulatorie a unei metafore să devină un adevărat mit original. Blaga ştie că miticul începe la nivelul limbajului, şi chiar odată cu cuvintele : de aceea, subliniază virtuţile unui lexic cu *sarcină mitică :* „Cuvinte precum „înaltul", „josul", „cerul", „pămîntul" etc. sunt încărcate cu o cu totul altă sarcină mitică, decît cuvinte ca „verticalul", „linia", „inferiorul" etc. Cuvîntul „toiag" poartă altă sarcină mitică decît cuvîntul „baston", care e deşertat de orice asemenea sarcină" (Cf. *Trilogia culturii,* pp. 390 — 391) ; el vorbeşte de asemenea despre o *sarcină magică* a cuvintelor, şi practică diverse tipuri de *rituri verbale* („vestirea", cum am văzut, era unul din acestea) care fac din rostirea poetică un discurs înrudit cu formulele exorcistice. Analogiile, proiecţiile cosmice, reducerea la substrat sau la originar, ipostazierea vege-



Scanned with OKEN Scanner

tală sau animală a sacrului etc. — toate acestea completează arsenalul poetic prin care Blaga inserează miticul în structurile lirice.

De aceea, aş vorbi mai curînd despre o manifestă tendinţă spre *întemeiere mitică a existenţei,* ca despre un procedeu cu finalitate artistică, în cadrul căruia comportamentul fiinţelor individuale este calchiat pe un comportament originar al Fiinţei înseşi. În felul acesta, întîmplarea obişnuită, cotidianul devine un scenariu fabulos, spaţiul concret al manifestării capătă dimensiune de zare a lumii, latenţele magice ale lucrurilor sunt actualizate. Iată cîteva exemple : gesturile se încarcă cu o semnificaţie originar-normativă, ca în „Tablele legii" : *Astfel din totdeauna-ai ştiut / mîna s-o-ntinzi către rodul ce cheamă din crengi, / în faţa duhului care te neagă şi-a focului / să te opreşti, apărat de mirare, / şi apa la gură s-o duci, precum o putere pe care / mai înainte de a fi a ta, o săruţi... ;* întîlnirea îndrăgostiţilor se face mereu sub bolta păcatului originar : *Cum s-a făcut, nu-i bine să cunoaştem. / Ştim doar că-n spaţiu şi în vis / noi ne-ntîlnim mereu aceiaşi, / mereu sub pomul interzis* („Întîlniri") ; cuplul amoros transfigurează locul real în tărîm miraculos, şi dispune de puteri cosmogonice : *În ceasul acela înalt, de-alchimie cerească, / silirăm luna — şi alte cîteva astre, / în jurul inimii noastre să se rotească* („Legenda noastră") ; iubirea înseamnă confirmare întru Fiinţa supremă : *Iubind — ne-ncredinţăm că suntem. Cînd iubim, / oricît de-adîncă noapte-ar fi, / suntem în zi, / suntem în tine, Elohim* („Psalm") ; moartea însăşi nu este altceva decît întipărirea individualului în substanţa divină : *Tiparul în Tine păstra-mi-l voi* („Cînele din Pompei") ; miticul pare să fie tărîmul predilect al faptului erotic : *Ce-am uitat, aprindem iară. / Sub veşminţe ne ghicim. / Căutăm în primăvară / un tărîm ce-l bănuim, // Căutăm pămîntul, unde / mitic să ne-alcătuim, / ochi ca oameni să deschidem, / dar ca pomii să-nflorim* („Focuri de primăvară") ; el implică o regresiune spre arhaic : *Ţin răboj în duh arhaic. /.../ Număr pietrele pe care / mîndra trece vadul — / şi păcate pentru care / mă va arde iadul* („Răboj") ; el implică chiar mai mult : intrarea într-o zonă de ferocitate animală, stîrnită de aburii vitali ai sîngelui :



Scanned with OKEN Scanner

*Lupul știe, din amintirea veche / a sămînței sale, să-și poarte grijă, / căci feroci devin frați și semeni dacă / adulmecă sînge. // Port pe gură cruda aromă a gurii / tale. Ploi de stele, curgînd, n-o spală. / Cum m-ar sfîșia, de-aș ieși-n cetate, / frații mei, lupii !* („Basm lîngă focul de stînă").

Se poate, totuși, vorbi și de o reală invenție de mituri proprii în poezia lui Lucian Blaga ? Răspunsul mi se pare negativ, dacă vedem în mit o *formă* literară *simplă*, de tipul celor puse în lumină de A. Jolles. Dar el poate deveni pozitiv, dacă ne gîndim la o formă de *gîndire mitică*, manifestîndu-se nu atît în scenarii tipice, cît în comportamente specifice, adică actualizînd tocmai ceea ce gînditorul numea „latențele mitice" ale unui obiect empiric sau ființă individuală. Într-o asemenea perspectivă, teme mai vechi și mai noi din lirismul blagian — cum ar fi tăcerea, somnul, izvorul, Mumele (tiparele), germinația și, mai ales, focul — sunt, fără îndoială, tratate mitic, adică proiectate pe un fond ultim de mister universal. Iată, de pildă, „Cîntecul focului", în care — în pofida scenariului erotic — protagonistul „fabulei" rămîne elementul subtil și devorator, sacrificial și purificator, simbol al morții și renașterii, al sexualității și înțelepciunii, imagine a lui Dumnezeu : *În fabula verde și caldă a naturii / tu crengi ai, iubito, nu brațe, / și muguri îmbii, cu mlădițele prinzi. / Descinzi dintr-un basm vegetal, al răsurii ? / Ia seama să nu te aprinzi, / cum se-ntîmplă adesea cu lemnul pădurii.* După o asemenea evocare-avertisment, comportamentul focului e indicat în toată demonia lui elementară, fatală : *În chipuri, atîtea, flacăra-ntîmpină pasul / oricărei făpturi pămîntene, / și drumul i-aține și ceasul.* Căci nu e vorba de un accident, ci de o lege generală a existentului, care funcționează pe toate pragurile ontologice : *Ia totul scînteia din toate. Tîmplă s-aprinde / de tîmplă, și piatră de piatră. / O stea nevăzută ia foc în cădere, din gerul / văzduhului. Arde-n armură, sub zea, cavalerul, / femeie învinsă, minune fără veșminte, strîngînd lîngă vatră, / Și-aprind licuricii, ei înșiși, din dragoste rugul. / Iubirea țîșnește din țărnă și face pămîntului aură, / s-ajungă-n tării, s-acopere crugul. // Rareori, numai, sfîrșitul nu e cenușă. / Cît e întinsul și-naltul luminii. /*



Scanned with OKEN Scanner

*Dumnezeu singur arde suav cîteodată prin tufe / fără de-a mistui. El cruță și mîngîie spinii. / Altfel noi ardem, iubito, Altfel ne este ardoarea. / Cît e întinsul, cît e înaltul, / noi ardem și nu ne iertăm, / noi ardem, ah, cu cruzime-n văpăi / mistuindu-ne unul pe altul.* Ca și în alte poeme, pe aceeași temă a „arderii", efortul poetului este de a găsi, la nivel verbal, formula unei expresii purificator-vestitoare egală în forță și eficacitate cu misterul însuși al focului, care rezidă în orice ființă, lucru sau element al naturii : *Ființă tu — găsi-voi cîndva cuvenitul / sunet de-argint, de foc, și ritul / unei rostiri egale / în veci / arderii tale ?* („Ardere"), sau : *Toate drumurile duc / către Joia focului / spre amiaza locului, / unde arde patima, / unde cîntă lacrima.* („Toate drumurile duc"). Demonia implicată în foc tinde la dezmărginirea individului : *Printre flori și-n mare iarbă, / patimă fără păcate / ne răstoarnă-n infinit, / cu rumoare și ardoare / de albine rencarnate* („Primăvara") ; ceea ce arde în și între cei ce se iubesc este, pe lîngă propria lor materie și spirit, o schemă ideală însăși, un fel de tipar de a fi în lume : *O, lumea e albastră haină, / în care ne cuprindem, strînși în taină, / ca vara sîngelui să nu se piardă, / ca vraja basmului mereu să ardă.* („Vara Sfîntului Mihai") ; tensiunea arderii e, mai ales, sporită, atunci cînd intervine și sentimentul morții : *Și-i dureros în marea trecere să te / aprinzi visînd. Mai tare însă arzi în schimb. / Iubirea prinde rădăcini, așa cum e, / umbratic joc, relief pe-un sarcofag în timp* („Arheologie"). Transfigurarea săvîrșită de iubire se întovărășește cu o transfigurare operată de foc asupra țărînii, și astfel — ca în motivul folcloric de care am vorbit — lutul se descoperă ca un adevărat depozit al fabulosului : *Nu pot să știu ce-a fost prin vremi, odinioară, / știu doar ce văd : subt pasul tău, pe unde treci / sau stai, pămîntul înc-odată, pentru-o clipă, / cu morții săi zîmbind, se face străveziu. / Ca-n ape fără prunduri, fabuloase, reci, / arzînd se văd minuni — prin lutul purpuriu.* („A fost cîndva pămîntul străveziu"). Putem, astfel, vorbi despre un mit al focului la Blaga, ca demonie transfiguratoare a elementului, activînd deopotrivă în ființe, în natură, în ordinea însăși a universului.



Scanned with OKEN Scanner

Ceva asemănător se petrece cu mitul seminței, cu mitul mumelor (sau al tiparelor htonice), cu mitul izvorului, cu mitul tăcerii. Aceste realități nu sînt personificate, conform canoanelor tradiționale ale gîndirii mitice ; ci sunt prezentate ca ipostaze ale sacrului și duratei, ale increatului. Pentru a le sesiza întreaga semnificație, e nevoie însă de recunoașterea unui nou plan de referință, explicativă, care vine să modifice structurile lirice, — acela al biograficului pur.

## IX. Cîteva motive principale

În perspectiva evoluției ulterioare a poeziei lui Blaga, splendida poezie „Schimbarea zodiei" din *Nebănuitele trepte* (1943) sună aproape profetic. Cu intuiția subtilă a marilor creatori care citesc pe firmamentul interior semnele prevestitoare, poetul simte pragul esențial pe care-l trăiește, care-i desparte viața în două : *Așa-mi spuneam încă ieri, mereu : / amintire e numai — a unui ceas / care-a fost — / orice vis pentru mine. / Lîngă tine nici o lumină, nici o stea, nici un zeu / nu rămîne. / Uită Arcadia ! Ceasul ce nu vrea să bată, nerotunjitul, / neîmplinitul, să-l uiți. /.../ Basmul e totdeauna la alții , / minunea aiurea și astrul în larguri. / În preajma ta — nu ! /.../ Încă ieri, numai ieri, doar ieri / mă apăram cu frică / de zodia nouă ce se ridică. // Și azi, dintr-odată, neașteptat, acest răsărit. / Ce cîntec nemăsurat ! / Ca unui orb vindecat / lumea-n lumină mi s-a lărgit. / Puterile mișcă-n zenit. / Deschid porțile : Timp neumblat / bine-ai venit, / bine-ai venit !* Toate aceste noi realități, abia numite — „zodia nouă", „răsăritul", „timpul neumblat" etc. — țin, după părerea mea, de invazia autobiograficului, a zaristei natale în zona inspirației lirice. Apariția acestei noi „trepte" existențiale capătă, pentru poet, amploarea unei manifestări cosmice, de „puteri care mișcă-n zenit" ; în fond, este vorba de declanșarea unor tăinuite energii interioare — de la amintirea copilăriei pînă la aventura erotică : un imens rezervor de latențe, de „timp neumblat" se des-



Scanned with OKEN Scanner

tupă spectaculos, înscriindu-se pe cerul lui interior ca o nouă conjunctură de astre.

Pentru prima dată, discreţia proverbială a poetului încetează : versul nu va mai celebra, de acum înainte, un oarecare sat românesc, ci chiar satul său natal, Lancrămul, cînd numit direct, cînd aproximat prin analogiile sonore ale toponimiei : *Sat al meu, ce porţi în nume / sunetele lacrimei.* Titlul însuşi, al acestei poezii, divulgă data naşterii sale : „9 Mai 1895". Pentru prima dată, poetul se numeşte pe sine, cu o falsă detaşare, într-un autoportret celebru : *Lucian Blaga e mut ca o lebădă.* Un volum de memorii, *Hronicul şi cîntecul vîrstelor,* ne va lămuri, mai tîrziu, că „muţenia" nu constituie o figură de stil, ci un dat care l-a marcat în tot timpul primei sale copilării. Mai frecvent acum, titluri de poezii aduc referinţe despre viaţa sa socială („Fetiţa mea îşi vede ţara"), despre preferinţele sale literare („Poetul", scrisă „întru pomenirea lui Rainer Maria Rilke"), despre viaţa sa sentimentală („Încîntare"), despre oraşul în care locuieşte („Cîntec pentru anul 2000" : *Lîngă Sibiu, lîngă Sibiu, prin lunci / numai stejarii vor mai fi atunci).*

Bineînţeles, complexul referenţial biografie-plai natal-filozofie proprie nu devine grăitor pentru exegeza unei poezii, decît în măsura în care implică noi semnificaţii de ordin artistic. Or, ceea ce se petrece — începînd cu *Nebănuitele trepte* — este tocmai o „schimbare la faţă" a liricii blagiene prin alimentarea ei dintr-o *zestre existenţială personală,* care produce modificări de viziune, de timbru, de procedee prozodice. Totul începe să se centreze, acum, într-un nucleu incandescent de trăire directă : vîrsta care se iveşte nu mai este un simplu *hronic,* ci un *cîntec* specific ; producţia de mituri lirice nu mai rezultă exclusiv din acţiunea biografiei spirituale, ci din sondajul adînc în straturile obscure ale propriei persoane şi personalităţi, din explorarea unui subsol existenţial care coboară pînă în cea mai îndepărtată copilărie : o copilărie care, depăşind caracterul de mirare în faţa lumii (sursă, la fel de fertilă, pentru filozofic ca şi pentru liric), e resimţită ca un preţios, salutar tezaur de viaţă : *Fii straja copilăriei mele,* spune poetul „către fata necunoscută din poartă" : *A copilăriei / ce-o duc încă-n mine. / Ea e singurul bine,*



Scanned with OKEN Scanner

*izvorul a toate, prin tot anotimpul, / prin toți anii, sub toate punctele cardinale. / Tu păzește, păzește tu izvorul să nu se usuce / la sfîrșitul ăstui timp / lăsat în urmă între floare și poamă. / Grijește tu să nu se stingă micul incendiu / ascuns în inima brînduței de toamnă. /.../ Nu vreau să apun. / Ferește-mă tu, să nu-mi găsesc prea grabnic împlinirea, / să nu mor mai înainte de-a muri.* Cele mai frumoase, și mai consecvente cu sine, mituri ale lui Blaga se hrănesc din propria-i copilărie, din imaginea satului natal, din aceste „incendii" — mai mari sau mai mici — ascunse „în inima brînduței de toamnă". Gîndirea mitică înflorește astfel din suprapunerea și armonizarea a două planuri : unul, al unei gîndiri proiective spre originar ; altul, al unei vîrste trăite în memoria căreia s-au depus frăgezimile tuturor începuturilor.

„Autoportretul" schițează un comportament mitic al *tăcerii,* al muțeniei, în care fuzionează poetic o vîrstă a lumii și o vîrstă a poetului însuși : *Lucian Blaga e mut ca o lebădă. / În patria sa / zăpada făpturii ține loc de cuvînt.* Această „zăpadă a făpturii" e tocmai candoarea infantilă care dislocă plăcile graiului articulat. Aspirația eului liric tinde să închidă ciclul mitic al existenței — naștere-căutare-realizare (frumusețe)-moarte : *El caută apa / din care curcubeul / își bea frumusețea și neființa.* Dorul de moarte, la Blaga, nu izvorăște niciodată din saturație, din oboseală, din slăbire a elanurilor vitale ; el este trăit în mod mitic, ca „neființă", ca fond ultim care învăluie existența, precedînd-o și urmîndu-i.

Mitul *izvorului* nu constituie o simplă figurare a începutului, o nostalgie a obîrșiilor ; el marchează, acolo, în Lancrăm, unde continuă să curgă netulburat, o chezășie a chiar vieții poetului și a celor ce-i vor urma, o imagine vie a „veșniciei care se naște la sat" : *Împărății s-au prăbușit. / Războaie mari ne-au pustiit. / Numai în Lancrăm subt răzor / rămas-a firav un izvor. // Păduri s-au stins. Și rînd pe rînd / oameni în umbră s-au retras / veșminte de pămînt luînd. / Dar șipotul, el a rămas. // De-a lungul anilor în șir / de cîte ori în sat mă-ntorc, / mă duc să-l văd. E ca un fir / pe care Pàrcele îl torc* („Izvorul"). Invazia autobiograficului în structurile lirice blagiene determină nu mutarea Lancrămului într-un limb mitic, ci strămu-



Scanned with OKEN Scanner

tarea mitului în zarea Lancrămului. Garanția destinului însuși rezidă, pentru poet, într-o osmoză a domesticului și divinului, a natalului și cosmicului : *norocul de aur, visatul, sub streșini / ți-l dăruie șarpele casei și zeii din plai* („Monolog"). Conștiința heraclitiană a poetului — Blaga e aproape obsedat de curgere, de devenire, de trecere, de cutreier — se înfioară de moarte ca încremenire a apelor lumii, a mișcătorului : *Îngheață stihiile, înțepenesc curgătoarele. / Ca cerbii și căprioarele, / ca fiara de pădure, iarna, / sunt cuprins de spaimă, / că-ngheață toate izvoarele. / Va amuți în văgăună mugetul. / Că nu-i scăpare, — o știi și Tu. / Și-o știe tot cugetul* („Îngheață izvoarele").

Același procedeu intervine în cazul *Mumelor* sau al *tiparelor*. „Olarii" plasa această zonă de arhetipuri obscure în ambianță rurală ; „Orizont pierdut" (ciclul *Corăbii cu cenușă*) îi precizează coordonatele geografic-mitice — în Lancrăm : *Cînd anul nu-ți este prielnic / te-ntorci să te-mpaci printre umbre. / Undeva în trecut te-ntîmpină pragul. / Cît de aproape una de alta / sub crugul albastru, în Lancrăm, / își stau / alăturea cele potrivnice, ziua și noaptea, / Cît de domol se-mpletește insul acolo cu legea. / Cît de firesc lîngă vetre se leagă / prin vremi volnicia și soarta, / și cum se revarsă durerea în tîlc mai înalt totdeauna. / Trăiesc încă mumele. Unde ele se tînguie-n jale păgînă, / unde lacrima cade-n țărînă, / rîndunica mai ia și-acum cîte-o gură de tină / să-și facă sub streașină casa.* E limpede că textul neagă titlul : acest orizont nu este deloc „pierdut", gîndirea liric-mitică a poetului veghează tocmai la permanenta reactivare a aceste zariști de mister, la comuniunea cu limbul tiparelor atotplăzmuitoare.

La fel, motivul *germinației* încorporează îndeosebi elemente de experiență personală : „Văzduhul seminte mișca", „Risipei se dedă florarul", „București 1919" conțin date de ordin biografic. În „Mirabila sămînță", ilustrare supremă a temei (pe care nu mai e nevoie s-o citez integral), jocul multiplu al planurilor copilăriei — copilăria poetului, copilăria naturii, copilăria neamului, copilăria lumii — este inextricabil și asigură valențele mitice : *Copil, îmi plăcea, despoiat de veșminte, / să intru-n picioare în cada cu grîu, / cufundat pîn'la gură în boabe de aur,/ Pe umeri simțeam o povară de rîu./ Și-acum, în timpuri tîrzii, cînd*



Scanned with OKEN Scanner

*mai văd / cîteodată grămezi de seminţe pe arii, / anevoie pun cumpăt fierbintei dorinţi / de a le atinge cu faţa. / De-alintarea aceasta mă ţine departe doar teama / de a nu trezi zeii, solarii, / visătorii de visuri tenace, cuminţi. // Laudă seminţelor, celor de faţă şi-n veci tuturor ! / Un gînd de puternică vară, un cer de înaltă lumină / s-ascunde în fieştecare din ele, cînd dorm. / Palpită în visul seminţelor / un foşnet de cîmp şi amiezi de grădină, / un veac pădureţ, / popoare de frunze / şi-un murmur de neam cîntăreţ.*

La confluenţa tematică tăcere-izvor-copilărie s-ar putea situa configurarea unui mit al *increatului.* Două versuri din *În marea trecere (Dar mi-aduc aminte de vremea cînd încă nu eram, / ca de-o copilărie îndepărtată...* „Liniște între lucruri bătrîne"), coroborate cu cîteva poeme de mai tîrziu — „Lumina de ieri" și „Din adînc", ambele din *La cumpăna apelor* — constituie, însă, niște premise prea slabe pentru a justifica noţiunea. Aspiraţia fără nume a poetului (*Caut, nu ştiu ce caut. Caut / o oră mare rămasă în mine fără făptură / ca pe-un ulcior mort o urmă de gură. // Caut, nu ştiu ce caut. Subt stele de ieri, / subt trecutele, caut / lumina stinsă pe care-o tot laud.)* ţine mai mult de nostalgia începuturilor și de clamarea eșecului metafizic, teme tipice ale Expresionismului. Tot așa, „spaima de marele" constituie o cutremurare existenţială în faţa nimicului, ca reflex al amintitei crize gnoseologice : Fiinţa, ca atare, vidată de orice conţinut cognoscibil, se transformă în neant. Mai aproape de o idee a increatului se situează „Viziune geologică" din *Nebănuitele trepte,* superbă replică la „Lacustra" lui Bacovia : *O amintire grea apasă ca din alte ere, / spre care sîngele şi astăzi mult se cere. // Aice mai stătui aevea sau în vis, cîndva, / mai sus, mai jos, cînd pisc şi iezer nu era. // Şi stam, printre liane sub ecvàtorul căldurii / pîndit de şerpi, de flori şi de lemurii. // Iar trupul meu, ah, numai trup, în umedul văzduh / pîndit era, prelung, de propriul său duh // ca de-un străin. Şi slobod foarte, încă neluat / în stăpînire era lutul diafan şi lăudat...* La Bacovia, regresiunea imaginară în timp viza un prag geologic, o vîrstă pluvioasă a pămîntului ; amintirea ei obscură dinamitează prezentul,



Scanned with OKEN Scanner

inculcă sentimentul unei lumi ce plînge prin ultima ei fibră, materia. La Blaga, regresiunea — plasată geologic într-o eră a căldurilor excesive — vizează un prag la care trupul uman încă nu era „luat în stăpînire" de către „propriul său duh", unde existența e pur larvară. Dar forța emoției se datorește faptului că amintirea, narată, aparține cărnii, nu sufletului : amintirea unei dulci ecstazii a materiei, în stare de supremă inocență, în sînul unei naturi violent-luxuriante. Gîndirea mitică a poetului se exersează, aici, figurînd plastic preistoria dualității ontologice — materie-spirit — a omului.

Singurul motiv persistent din lirica lui Blaga, care a variat de-a lungul anilor, e *somnul*. În primele volume, el derivă din mitologia romantică a nopții și visului, ca stări ce favorizează integrarea cosmică a sufletului individual, ca participare la o fabuloasă *Weltseele*. La Blaga, ea devine preponderent integrare etnică : *Închis în cercul aceleiași vetre / fac schimb de taine cu strămoșii, / norodul spălat de ape subt pietre. / Seara se-ntîmplă molcom s-ascult / în mine cum se tot revarsă / poveștile sîngelui uitat de mult* („Biografie") ; sau : *În somn sîngele meu ca un val / se trage din mine / înapoi în părinți* („Somn") ; sau : *Noapte. Subt sfere, subt marile, / monadele dorm. / Lumi comprimate, / lacrimi fără sunet în spațiu, / monadele dorm. // Mișcarea lor — lauda somnului* („Perspectivă") ; sau : *Numai noaptea, în fiecare noapte, / somnul mai vine, / sosindu-mi din depărtatele plaiuri / mi-aduce un pic de-ntuneric, / ca un pumn de țărînă din patria mumelor, / din cimitire de raiuri* („Ani, pribegie și somn"). La un moment dat virtuțile plenare ale stării de somn sunt văzute ca prerogative ale divinului : *Nehotărît între două hotare, / cu vine trimise subt șapte ogoare, în văzduhuri zmeu, / doarme alesul, copacul meu. / Vîntul îl scutură, Martie sună. / Cîte puteri sunt, se leagă-mpreună / din greul ființei să mi-l urnească / din somn, din starea dumnezeiască* („Trezire"). Apoi, pentru o clipă, inspirația se cumințește, febra mitică scade, somnul devine — prozaic — o delectabilă umbră a morții : *Plăcut e somnul în care / uiți de tine ca de un cuvînt. / Somnul e umbra pe care / viitorul nostru mormînt / peste noi o aruncă în spațiul mut* („Cîntecul somnului"). Dar iată că fervoarea romantică



Scanned with OKEN Scanner

revine, somnul conferă din nou omului participarea la divinitate : *Zi și noapte ! Ce schimb de spații pentru noi, / îngăduit și repetat mereu ! / Cînd suntem treji, suntem în lume. / Cînd dormim, dormim în Dumnezeu* („Zi și noapte"). În același timp, însă, pierderea individualității e resimțită, încă o dată, ca o dureroasă deposedare de univers : *Iat-amurguri, iată stele. / Pe măsură ce le văd / lucrurile-s ale mele. // Lucrurile-s ale mele, / sunt stăpîn al lor și dorm. / Pierd o lume cînd adorm. // Cînd trec punțile de somn / îmi rămîne numai visul / și abisul, și abisul* („Cîntec înainte de a adormi"), ceea ce arată, clar, că aici somnul e doar un simbol al morții. De aceea, în fața lui, poetul își afirmă, ca un program al spiritului, tensiunea stării de veghe : *Sufletul mi-i treaz într-una. / Vede stelele în tindă. / Se privește-n tot ce este / ca-ntr-o magică oglindă. // Grav, lunatic, umblă gîndul / pe limanuri, lîng-o apă. / Să se-nchidă, ca s-adoarmă, / nici un lac n-are pleoapă* („Insomnii").

Semnificația artistică a acestor figurări mitice nu stă în permanența lor de-a lungul operei blagiene. Oricît ar fi de fidelă sieși, oricît de obsedantă, o metaforă nu devine revelatoare, în plan artistic, decît în măsura în care vădește o constantă a personalității creatoare ca atare. Temele dominante ale lui Blaga își demonstrează eficacitatea axiologică prin tipul de gîndire aparte — în acest caz, gîndire mitică — ce se manifestă în ele la nivelul poeticei implicite sau explicite. Biografia spirituală, datele biografiei reale și ideile de bază ale sistemului său teoretic converg la autorul „Mirabilei semințe" într-un nucleu unic și omogen, în care facultatea sa creatoare, în act, se aplică asupra existențialului și culturalului ca o pecete strict individuală a artistului, ca o sorginte de valori specifice. Originalitatea lui Lucian Blaga în această a doua parte a activității sale poetice este cu totul alta decît aceea consemnată la apariția primelor sale volume de poeme. Atunci, în anii 20 ai secolului nostru, originalitatea lui era una de cultură formativă : sunetul aparte și amplitudinea filozofică a unor surse literare și teoretice germane, receptate cu o adîncă surpriză, de către o cultură românească saturată de valori poetice îndeosebi franceze, capabilă totuși să le asimileze, atît în cadrele



Scanned with OKEN Scanner

unor orientări culturale impregnate de misticism, cum a fost Gîndirismul, cît și în mozaicul derutant și divergent al unei avangarde care nu putea să ignoreze Expresionismul. Mai tîrziu, însă, originalitatea lui Blaga devine strict personală, el se înnoiește mereu față de sine însuși, nu la nivelul temelor, ci la acela al expresiei, printr-o rostire absolut inedită, avansînd prin biruințI repurtate succesiv asupra propriilor sale mijloace.

## X. „Vara sîngelui"

În ultimii 20 de ani ai vieții sale, omul și poetul Lucian Blaga a avut parte de unul din acele anotimpuri interioare care desfid vîrsta. În tradițiile noastre populare, această explozie solară în plină toamnă e numită „vara Sfîntului Mihai", în tradițiile locuitorilor din America de Nord i se zice „vara indiană" ; poetul însuși a indicat-o, perfect conștient de energiile și strălucirea ei, prin cuvintele „vara sîngelui". Ea consfințește o supremă instalare a biograficului pur în structurile liricei sale.

Surpriza acestor poeme tîrzii stă în faptul că, în ele, expresia iubirii nu e cu nimic mai spiritualizată decît în poeziile din prima tinerețe : dragostea rămîne o văpaie ce mistuie țesuturile la nivel biologic. Chiar atunci cînd e văzută ca o hipersensibilizare a întregii ființe („Începuturi"), ea constituie o „boală", o „patimă" (două cuvinte frecvente la Blaga), transpuse în termeni de anatomie : *Cînd fiecare celulă de sînge din noi / devine o inimă, / atuncea suntem bolnavi. / Dar numai iubirea / ne-ncearcă-n asemenea chip.* Partea a doua a acestui scurt poem redescoperă vechea „tehnică" a proiecției mitico-originare : *Sîngele meu e o mare fără pămînt. / Eu fără-nfățișare — / Tu arătare, deasupra. / Purtată ești tu peste-ntinderi / ca duhul cel singur / deasupra întîielor ape.* Așadar, ceea ce spiritualizează nu este iubirea, în sine, pe care poetul n-o poate concepe fără suportul ei teluric-carnal, ci principiul feminin, sugerat aici ca duh primordial. De fapt, după cum se va vedea, etern-femininul este continuu purificat, la



Scanned with OKEN Scanner

Blaga, deoarece la contemplarea lui prezidează un ochi senzual-estetic.

Imagistica iubirii ca fenomen vital-cosmic sau personal se rezolvă exclusiv prin mitul focului. Aceasta întăreşte din nou, în planul metaforic-reprezentativ, impresia că dragostea e trăită întîi de toate ca patimă mistuitoare, că scenariul ei implică ceva magic şi demonic. Iubirea nu este niciodată scoasă din ordinea Firii, deci a Naturii. Iar anotimpurile care o conţin şi o figurează sunt, îndeosebi, primăvara cu apele ei tulburi şi irepresibila explozie germinativă, şi vara cu vipiile ei ucigătoare, autoflagelante. „Vară de Septembrie", „vara Sfîntului Mihai" etc., adică zilele de ardenţă vărătecă dincolo de pragul toamnei, constituie traducerea unui dat de biografie reală în termeni de reprezentare. Evocarea Naturii ca partener, nu numai ca fundal al iubirii, se înscrie în tradiţia propriei lirici : „Noi şi pămîntul", din *Poemele luminii,* stabilea un scenariu asemănător, aproape identic, între cuplu şi peisaj : *Atîtea stele cad în noaptea asta. / Demonul nopţii ţine parcă-n mîini pămîntul / şi suflă peste el scîntei ca peste-o iască / năpraznic să-l aprindă. / În noaptea asta-n care cad / atîtea stele, tînărul tău trup de vrăjitoare-mi arde-n braţe / ca-n flăcările unui rug. / Nebun, / ca nişte limbi de foc eu braţele-mi întind, / ca să-ţi topesc zăpada umerilor goi / şi ca să-ţi sorb, flămînd să-ţi mistui / puterea, sîngele, mîndria, primăvara, totul.* Actul erotic avea amploarea cosmică şi violenţa unei demonii a stihiilor. „Zi de Septembrie", poezie scrisă prin anii '60, păstrează cadrul natural şi corespondenţa dintre Natură şi om : *Vino să vezi ! În tîrzia bogată căldură / închis între ziduri cine-ar mai sta ? / Precum a mai fost, / pînă-n cealaltă zare, / încă o dată pămîntul să crească ar vrea. /.../ Lumina ce largă e ! / Albastrul ce crud !* Dar această corespondenţă între cuplu şi Natură, marchează, acum o situaţie specială, un fel de favoare a zeilor, o lună de toamnă nefiresc de fierbinte, o patimă tîrzie a iubitorului : *Unei noi creşteri, vărătice-n toamnă, se pare / c-am fi hărăziţi şi aleşi. / Şi-o clipă ne e-ngăduit / bănuitului Sud / să-i trimitem un gînd fără greş.* Gesturile de iubire se împlinesc acum pe fundalul morţii : *Între frunza ce cade / şi ramura goală / moartea se circumscrie /*

*c-un gest de ecstatică boală.* Focul iubirii cuprinde acum, și consumă, o alcătuire trupească fibroasă, sugerată de copacii goi : *Un joc înginînd cu lemnoasele membre / sună tîrziul, nebunul, caldul Septembre.*

Nu e nevoie de scormonirea biograficului pentru a reține caracterul exact al acestor ultime poezii de dragoste : ele ni se înfățișează, aproape toate, ca niște versiuni ale unei interminabile „elegii de la Marienbad", în care dulceața sărutului se amestecă cu amarul vîrstei. De altfel, poetul e perfect conștient că acest nou cîntec al său ar fi mai potrivit în gura altora, mai tineri : *De ce tăceți voi tineri cîntăreți ? / Uitarăți cîntecul, ce-l cere firea ? / Sau așteptați / ca inima, ce are dreptul la odihnă, / să cînte-n locul vostru și iubirea ?* („Prolog"). Similitudinile cu situația prezentată de Goethe în faimoasa sa „Elegie" apar destul de clar : *Ce n-aș putea cu tinerețea ta arzînd alături ! / Dar cum, cînd jocul început mi-o cere, / cum voi învinge timpul pus — / vai, ca un scut de aur între noi — / tu răsărit și eu apus ?* („În jocul vîrstelor") ; sau : *Visînd, întrezărim prin doruri — /latente-n pulberi aurii / păduri ce ar putea să fie / și niciodată nu vor fi* („Risipei se dedă florarul").

Pe trepte joase, pe un prund al existenței, iubirea se manifestă ca un *Weltprinzip* obscur, ca energie germinativă pură : *Prin toate erele, / ce prund fierbinte, turmentat ! / Subt toate sferele / se zămislește nencetat. //... /Îndreptățire cat / vîrtejurilor, vîntului. / Și intru în păcat / ca-n vîrstele pămîntului* („Prin toate erele"). Condiția însăși a omului pare să țină de o atare „beție" pe care poetul o citește în acuplarea unor ființe aparent asexuate, cum sunt fluturii, dar a căror vedere îi actualizează o lectură din Dante : *Închis în ăst infern terestru de n-aș fi / îndrăgostiții fluturi nu mi-ar aminti / de alții, de Francesca de la Rimini, / de Paolo, care au fost purtați și ei cîndva / de-un vînt prin iad, și de-o beție-asemenea.* Pe acest prag, asupra cuplului amoros planează încă umbra severă a unei originare, biblice interdicții ; gestul de dragoste e resimțit, atunci, ca un „păcat" (deși cuvîntul nu mai are forța de osîndire din dogma creștină).

O pe cît de radicală, pe atît de stranie opoziție între iubire și cunoaștere confirmă, uneori, vama pur biologică



Scanned with OKEN Scanner

la care se manifestă Erosul : *A cunoaşte, a iubi. / Înc-odată, iar şi iară, / a iubi e primăvară. / A iubi — aceasta vine / tare de departe-n mine. / A iubi — aceasta vine / tare de departe-n tine* („Primăvară"). Expresia însăşi, nefigurată, neînflorată, are ceva simplu şi elementar, de adevăr care se spune de la sine, fără ajutorul imaginilor, pe măsura conţinutului său. Ce departe suntem de mistica platonică, interogatoare, de tip renascentist, pentru care „cunoaşterea cea mare e fiica iubirii celei mari" şi invers ! O francă opţiune pentru „aventura" sîngelui, a vitalului ca atare, în dispreţul oricăror suprastructuri ale vieţii sufleteşti, ne reîntoarce, o clipă, la beţia dionisiacă din primele volume de versuri.

Dar accentele acestea sunt disparate. Biograficul însuşi îi furnizează poetului destule date pentru a vorbi despre iubire ca despre un principiu care statuează fiinţa morală : *Pe cale-n lumea neagră am plecat. / Umblam, vedeam, / dar nu mă închegam. / Vedeam, umblam, dar încă nu eram. / Prin anul lung, ah lung, de altădat' / de-abia iubirea m-a întemeiat.* („Anii vieţii"). Pornită ca o punere de acord cu Natura *(Privind la hora flăcării / întîmpinăm solstiţiul cald / ce se revarsă peste noi / de pe tărîmul celălalt,* — „Solstiţiul grădinilor"), iubirea e resimţită ca ocazie de întinerire a expresiei, a artei : *E mai vie născocirea / cînd iubirea o îmbie.* Supunerea faţă de ea înseamnă obedienţă faţă de tiparele eterne ale creaţiei : *Să-nflorească noimă, lege ! / Să se-nchege, să pornească / spre-mplinire peste fire / vrajă pusă, vorbă spusă. /.../ Ne răsfeţe ale sorţii / şi-ale filei două feţe.// Ale sorţii şi-ale filei : / focul zilei, roua nopţii. / În tipare de la mume, / scriu în rune dulci-amare // despre tine şi otravă, /despre slavă şi albine* („Descîntec"). Consecinţele sunt de natură să modifice esenţial atitudinea eului liric. Poetul de altădată, care — deznădăjduit de eşecul tentativei sale de a cunoaşte absolutul — făcea gesturi de tăgadă, recunoştea că nu este un „fiu al faptei" şi se apăra chiar de ispita „de a fi înc-o dată" — se transformă acum într-un eu avid de viaţă, nesatisfăcut de nici o plenitudine, care ar vrea să reia totul de la început : *Nu mi-e destul. Şi după orişice / aş spune : Înc-o dată ! / Orice se-ntîmplă-i ca şi*



Scanned with OKEN Scanner

*cum / s-ar întîmpla c-o fată. // Ah nici un rod nu mi-e destul, / îl vreau şi-n alte chipuri. /.../ Nu-i apă să astîmpere de ajuns, / nu mi-e destul viaţa, cartea. / Iubire-aş vrea, pierzare, jar, / cum voi simţi odată moartea. // Nici din lumină n-am destul, / căci ea-i doar o legendă, iată. / Nimic sub zare nu-i destul, / Vreau totul înc-o dată !* („Înc-o dată !"). Am putea vedea în aceste strofe un simplu ecou de lectură a unei poezii de Conrad Ferdinand Meyer („Fülle" : *Genug ist nicht genug ! Mit vollen Zügen / Schlürft Dichtergeist am Borne des Genusses, / Das Herz, auch es bedarf des Überflusses, / Genug kann nie und nimmermehr genügen !*), dacă insaţiabilitatea poetului român nu s-ar exprima, sub forme variate, şi în alte poeme, constituind un fel de ecstazie a întregii sale fiinţe în faţa spectacolului metamorfic al vieţii.

Pe un prag mai grav de meditaţie, impregnat de melancoliile anilor care s-au adunat, poetul descoperă în iubire un vis zadarnic al eternităţii : *Ce ne va ţine totdeauna tineri ? / Adu o jertfă zi cu zi / zeiţei mari, păgînei Vineri ! / Hrăneşte cald, oricare-ar fi, / un vis ce nu se va-mplini !* („Întrebare şi răspuns") ; sau : *Iubeşti — cînd simţiri se deşteaptă / că-n lume doar inima este, / că-n drumuri la capăt te-aşteaptă / nu moartea, ci altă poveste* („Iubire"). Acest eşec al visului nu impietează deloc asupra beatitudinii pe care o încearcă amanţii ; apropierea lor se traduce în termeni „peste fire", într-o dulce îmblînzire a catastroficului : *Ah, bucură-te şi veghează / tu edenică-ntrupare ! / Vrăjit un munte în amiază / se apropie de-o floare* („Extaz"). Dacă iubirea nu aduce spiritualizarea fiinţei care iubeşte, în orice caz ea contribuie la o reintegrare de sine a acestei fiinţe, Erosul fiind principiul care readuce sufletele îndrăgostiţilor în propriile lor trupuri, făcîndu-le să se împace cu această captivitate : *Iată-aceştia suntem noi. / Cînd e singur fiecare, / sufletele nu-s în noi. / Stăm alături, eu şi tu ? / Sufletele noastre sunt în noi / cînd suntem doi. / Altfel nu* („Spune-o-ncet, n-o spune tare").

Fără-ndoială, bijuteria acestei lirici este poemul „Bocca del Rio", evocare a unui loc bine determinat în care iubirea s-a consumat pentru totdeauna : poate singura po-



Scanned with OKEN Scanner

ezie a lui Blaga, în care schema ritmică e urmărită cu fidelitate de la primul pînă la ultimul vers. „Discursul" liric, confesiunea propriu zisă e minimă, încăpînd în trei strofe (1, 3 şi 6) ; restul de cinci nu face decît să sugereze un peisaj rural pe care aglomerarea substantivelor îl face aproape fabulos. În general, substantivele predomină în poezia lui Blaga. Dar aici densitatea lor depăşeşte orice limită : 36 de mume în 8 strofe a cîte 4 versuri scurte (de numai 5 silabe) ! Ceea ce rezultă, poetic, e o sugestie material-concretă plină a spaţiului care pare turgescent de propriile lui conţinuturi şi, totodată, ulcerat de absenţa iubitei, asemeni unui ţesut viu de carne în care se cască urma unui pumnal : *Să mă mai duc la / Bocca del Rio, / Şovăi în drum, ori / cît aş iubi-o. // Port încă-n gînduri / mierea, mirajul / dar fără tine / rană-i peisajul. // Ţara-ntre dealuri, / satul sub lună, / Bocca del Rio / nu mă adună. // Îţi aminteşti tu / timpul şi locul / prinse-ntre ziduri, / zumzetul, şocul ? // Îţi aminteşti tu / verdele, stupii, / pe coperişe-n / gîngur hulubii ? / Ce profeţie-n zarea iubirei / fosta atuncea, / azi amintire-i. // Basme, otrăvuri / cald pădureţe, / roşii amurguri, patimi, frumuseţe // din amintire / beau cu nesaţiu. / Bocca del Rio, / rană în spaţiu.*

Cînd, în *Nebănuitele trepte*, se adresa unei „fete necunoscute din poartă", rugînd-o să-i ocrotească copilăria, să nu-l lase „să moară înainte de a muri", — poetul n-avea încă intuiţia completă a rolului pe care imaginea fizică a unei tinere fete îl va juca în lirica sa. Adevărul este că lirica erotică tîrzie a lui Blaga este inseparabilă de această viziune : sub diversele lui arătări, trupul tineresc reprezintă un tipar adînc al etern-femininului. E, aici, o viziune concretă, senzuală a feminităţii, nu ca un simplu accident, survenit pe neaşteptate, ci ca o realitate persistentă apărînd sub înfăţişări felurite, întrupîndu-se mereu alta, în fiecare zi, asemeni soarelui lui Heraclit, născîndu-se în fiecare dimineaţă din aburii fosforescenţi ai mării. *Ştiu că iubita mea-i aşa, pe care o slăvesc. / Mereu e alta, alta e, tot alta, / ca soarele antic, un rod al fiecărei dimineţi.* Produs al ordinii cosmice, ivirea ei se propune zilnic ca o repetată izbîndă : *Făptura fără ieri, întruchipată iar şi iar, / în ciclurile arzătoarei, reluatei*



Scanned with OKEN Scanner

*tinereți / îmi este dat, pînă la capătul acestei vieți, / în fiecare zi din nou s-o cuceresc* („În lumea lui Heraclit"). Citatul nu este, însă, destul de elocvent pentru necontenita pendulare între spiritual și material, între celest și senzual, prin intermediul căreia ne este inculcat acest optimism erotic al devenirii. „Soarele antic" al fiecărei zile erotice blagiene se dovedește a fi un tipar, un arhetip de frumusețe în care clipa așează, de fiecare dată, un alt material concret, o altă delectare a simțurilor. „Fata tînără" din poeziile tîrzii ia locul „domnițelor" din *Nebănuitele trepte*, schimbînd un plan al trăirii imaginare a Erosului, cu un plan al ardenței lui imediate, actuale.

„Catrenele fetei frumoase" formează o incantație fragmentată care subliniază latura spirituală a etern-femininului, caracterul lui modelator : „fereastră deschisă spre paradis", treaptă de desăvîrșire unde acționează „poveștile" *(povestea* fiind, în terminologia poetică a lui Blaga, numele unui fel de *scenariu ideal al vieții)*, concretizare a unei purități atît de depline că pare „aproape ca nimicul", lamură a cerului, apariție de basm, iluzie care confiscă țărîna, „aurul graiului, lacrima raiului", o minune veșnic înnoindu-se. Toate aceste imagini-caracterizări fac din lauda frumuseții și purității feminine un cîntec simplu a ceea ce salvează existența de la urîțenie și banalitate : *Tu, fată frumoasă, vei rămîne / tărîmului nostru o prelungire / de vis, iar printre legende / singura adevărată amintire.* Constituindu-se, însă, ca una dintre cele mai tenace obsesii, imaginea ei — reală sau imaginară — se asociază cu o mulțime de lucruri și ființe. Iat-o ca ulcior : *Ulcioare-nchipuind s-adape, / au forme fetele parcă-ntr-adins / alcătuite să ne scape. / Sunt ca din flăcări, ca din ape. / Ulcioare vii, de neînvins. / Le vezi cu gîndul, prin pleoape. / O amăgire e că le-ai cuprins / oricît cu fapta te-ai deprins* („Ceramică") ; iat-o ca statuie : *Nu crede tu vîntului. /.../ Ia seama mai bine / la faptele lui : / alean să aline, / el fete preface / pe străzi în statui, / de trupuri lipindu-le / mai tare veșmintele, / sub inuri vădindu-le / cînd sînii, cînd coapsele, / minunile, sfintele* („Nu crede tu vîntului") ; iat-o ca mesteacăn : *Uite, cîntă ciocîrlia ! // Pură ca entelehia / din sămînță și din muguri, / te ridică, vino Lia ! / Să se vadă*



Scanned with OKEN Scanner

*sîni ca struguri. // Să se vadă, ce se poate / printre gene, Iacă-n / rarişte — un umăr, spate, / cum e albul de mestea-căn* („Vară lîngă rîu") ; iat-o ca vioară : *Viori sunt femeile, / tremur în palme răsfrînt. / Le slăvesc şi le cînt / pentru sfîrşitul de drum / ce-l au pe pămînt* („Viori aprinse, femeile").

Atunci cînd rămîne în pura lui arătare, corpul femeii sau al fetei îşi cere condiţia ideală — aceea a nudităţii : *Numai despoiată de veşminte / să ridici, prietenă, rodia /.../ Numai aşa, la capătul drumului, urmelor, / se-nvederează în calma oglindă a lacului, / în ochii bătrînilor aştri, / legea pămîntului, tiparele, rarele, / întruchipate în sînii care nu dezmint / rotunjimile urnelor / şi-n rodii care nu dezmint / rotunjimile sînilor* („Poem pentru o tînără"). Atunci cînd e absent, el este trezit în memoria avidă a bărbatului fie de o porumbiţă care-i înfierbîntă imaginaţia („Porumba"), fie de unduirile ierbii („Iarbă"), fie chiar de un... pisoi („Motănelul") !...

Obsesia incandescentă a trupului de femeie gol transcende, însă, senzualul pur : ochiul interior al poetului, în posesia unui tipar ideal, suprapune liniile lui incoruptibile peste cele mai diverse creaturi, reducînd multiplicitatea lor material-individuală la un fel de numitor comun al formei — silueta feminină. Erosul blagian e permanent logodit cu o imagine proteic-fidelă sieşi a misteriosului *Ewig-Weibliche*. Resortul imaginativ care o naşte e foarte greu de definit : care — esteticul sau senzualul — joacă rol de cauză, determinîndu-l pe celălalt ? Personal, aş fi înclinat să acord mai mult credit teoreticului trăit, decît biograficului sublimat, şi să spun că, la Blaga, etern-femininul e, întîi de toate, păstrător de formă : realitatea lui sensibilă ţine de domeniul plăzmuirilor estetice, el reprezintă un arhetip al frumuseţii. În felul acesta apropierea de Goethe nu mai poate fi ocolită ; mai ales dacă acceptăm părerea lui Gundolf care nu recunoaşte Erosului goetheean nici un rol mîntuitor de tip creştin : „Aber Eros ist nicht der Erlöser, sondern der Schöpfer, als solcher Bändiger, Gestalter, Grenzer..." (*Goethe*, 1920, p. 780). Pe această linie, înrudirea poate fi împinsă mai departe : aşa cum despre Mater gloriosa, personaj care apare în scena finală din Faust, un exeget



Scanned with OKEN Scanner

(Gerhard Möbus) spune că — în ipostazele ei de fecioară, mamă, regină sau zeiță — este „una dintre Mume", — despre femeia sau fata din lirica tîrzie a lui Blaga se poate afirma un lucru asemănător : imaginea ei domină ca tipar de frumusețe a vitalului pur. La Goethe, aparițiile ei diverse sunt îmbrăcate într-o aură religioasă creștină ; la poetul român — într-o atmosferă de senzualitate material-păgînă, temperată estetic.

## XI. Poeticul și filozoficul

Ne-am aștepta ca, într-o activitate lirică pe care exegeza a pus-o mereu în legătură (uneori de subordonare) cu filozoficul, poezia „de idei" să precumpănească. Stă în tradiția poeziei noastre ca biografia spirituală a poeților să lase urme concrete, sub forma — consacrată cîndva — a unei *Gedankenlyrik*. Dacă G. Călinescu afirmă despre eminesciana „Cu mîne zilele-ți adaogi" că e „o pagină de filozofie schopenhauerianã versificată", putem, pe drept cuvînt, să ne întrebăm : Lucian Blaga, poetul, „versifică idei" ?

Un aforism din *Discobolul* (Cf. *Elanul insulei*, p. 86) ne arată ce gîndea Blaga despre raportul între metafizică și poezie : „Metafizica intenționează să fie o revelare și izbutește să fie doar o creație. Poezia aspiră să fie o creație și *reușește într-un fel să fie o revelare*. Suprema calitate a metafizicei consistă însă tocmai în aceea că ea reușește mai puțin decît intenționează, iar suprema calitate a poeziei consistă în aceea că ea *izbutește să fie ceva mai mult decît intenționează*. Metafizica și poezia, izvorînd din intenții opuse și ajungînd la *reușite* opuse, *au totuși multe și grave puncte de coincidență*, datorită calităților lor celor mai înalte, la care nu aspiră, dar pe care le posedă în chip necesar ca produse ale spiritului" (subl. mele). Așadar, un act creator e implicat, în mod necesar, în orice gîndire metafizică, după cum un demers cognitiv e conținut cu necesitate în orice poezie. „Punctele de coincidență", „multe și grave" zice poetul, s-ar putea reduce la unul singur, — gîndirea mitică : atît poezia, cît și meta-



Scanned with OKEN Scanner

fizica se întîlnesc pe terenul invenţiei de mituri. Sistemele metafizice, datorită caracterului lor constructiv, sunt creaţii unitare, viziuni despre lume, mituri, adică „lumi posibile" ; faptul că ele sunt produse ale activităţii de fantazare a spiritului nu le micşorează valoarea ; dimpotrivă : „Miturile sunt fără îndoială un produs al imaginaţiei, dar în raport cu realităţile pe care le sugerează ele au ceva din evidenţa unor axiome" *(Ibid.,* p. 164). Cîteva pagini mai departe, înrudirea filozofie-mit se precizează şi mai mult : „Orice metafizică este *un mit dezvoltat cu mijloace filozofice* (subl. mea). Sfatul cel mai bun ce poate fi dat unui metafizician este acela de a nu-şi dezvolta excesiv viziunea". Căci „metafizicianul, oricare i-ar fi intenţiile, trebuie să rămînă poetul unui singur poem" (p. 174).

Blaga însuşi ne dă răspunsul la întrebarea pe care am pus-o. „Între filozofie şi poezie — scrie el — există o afinitate electivă, dar şi o mare divergenţă. Imprecizia filozofiei şi precizia poeziei fac casă bună împreună, dînd adesea o suprem de valabilă *poezie de sensibilitate metafizică* (subl. mea). Dar foarte rea casă fac împreună precizia filozofiei cu imprecizia poeziei. Această din urmă căsătorie stă la baza întregii poezii aşa-zis filozofice, didactice, discursive" (p. 191-192). Aşadar, poetul nu „versifică idei", deoarece — în punctul lor de coincidenţă — atît metafizica (domeniu de excelenţă al spiritului filozofic, prin faptul că reprezintă un demers constructiv teoretic), cît şi poezia sunt plăzmuiri mitice. Cu alte cuvinte, metafizica e, fără voia ei, şi poezie, întrucît implică un *act de creaţie* spirituală, iar poezia e, fără voia ei, şi filozofie, întrucît implică un *act de cunoaştere.*

Aceasta nu înseamnă nicidecum că — sub nivelul speculaţiei metafizice, adică mai jos de pragul unde construcţia teoretică implică actul mitic creator — lirismul lui Blaga nu îmbracă uneori haina rostirii gnomice, sentenţioase, vehiculînd idei particulare în legătură cu un lucru sau altul ; sub învelişul său figurativ, acest lirism manevrează, uneori, scheme de gîndire abstractă. În general, se poate spune că, în acest domeniu, funcţionează aceeaşi personanţă folclorică despre care am vorbit, în sensul că poezia de acest tip tinde să încorporeze în cadenţe o anu-



Scanned with OKEN Scanner

me gîndire populară, un soi de înţelepciune cvasi-ţărănească. Exemplele sunt numeroase : *Mai uşoară ca viaţa / e cenuşa, e cenuşa* („Greeruşa"), sau : *Toate sunt la locul lor : / piatră, floare şi ulcior, / vatră şi amnar şi iască. / Asta-i legea tuturor // Zări să-şi facă din pridvor, / să se simtă bine-acasă* („Inscripţie pe o casă nouă"), sau : *Suflet şi grai, / vatră de trai, / darul ce-l dai, mîndra ce ai, / praguri de rai* („Inscripţie pe o grindă").

Uneori versurile-sentinţă capătă un caracter net didactic, cu funcţie moralizatoare : *Cînd clopotul bate / cu glasul Prea-Dreptului, / turnul ne-nvaţă : / Mergînd în viaţă / purtaţi-vă inima / la înălţimea / mîndră a pieptului* („Cînd clopotul bate"). Alteori cadenţele au sunet de precepte orfice : *Trăim sub greul văzduhului / ca pe-un fund adînc de mare. / Nici o suferinţă nu-i aşa de mare / să nu se preschimbe în cîntare* („Catren").

Atunci cînd se depărtează de timbrul înţelepciunii populare, meditaţia recurge la cîteva cuvinte-imagini tipic blagiene (*poveste, inimă, prund, izvor, cenuşă, urnă* etc.) : *Socot că orice frumuseţe / prilej de-amăgire statornică este. / Te ispiteşte. Vrea-n stăpînire s-o iei. / Deşi e departe de tine ca o poveste. // Orice frumuseţe aduce în inimă / înţelepciune şi exaltare. / Sunt noimele ei : prund şi izvor. / Mai suave materii pămîntul nu are. //.../Orice frumuseţe e ca o urnă / de-a căreia coapsă privirea se prinde. / Vezi forma, mirat. Şi suferi, gîndind / la cenuşa pe care-o cuprinde* („Frumuseţea"). Cea mai reuşită realizare de acest fel, în care aluzivul funcţionează deopotrivă în planul liric şi-n cel filozofic (a se reţine aforismul : *„Aluzivul în filozofie.* — Orice metafizică, oricît de complexă, de articulată şi de diferenţiată în sine, nu face — în calitatea ei de alcătuire — decît *aluzii* la „ceva". Şi aşa şi trebuie să înţelegem orice metafizică. În general, filozofia, chiar şi atunci, cînd are alte inspiraţii şi intenţii, vorbeşte numai *aluziv"*. — Ibid., p. 43), este poemul „Strofe de-a lungul anilor". Avem de-a face cu un fel de replică la „Glossa" lui Eminescu, dar fără viziunea satiric-ironică a acesteia. Blaga n-avea umor, şi nici nu ţinea să aibă : „Umorul înseamnă, ca atitudine, o identificare cu simţul comun. Prin definiţie însă orice filozofie autentică ia în răspăr simţul comun. De unde urmează că un filozof nu poate avea



Scanned with OKEN Scanner

umor decît trădîndu-şi pentru un moment filozofia" *(ibid.*, p. 111). Contemplînd mecanica oarbă şi stupidă a socialului, Eminescu ne inculcă viziunea pesimistă a unei fatalităţi pe cît de inexorabile pe atît de meschine, recomandîndu-ne soluţia etică a indiferenţei ; Blaga, pornind de la alte date existenţiale, profesează un optimism inebranlabil, sugerîndu-ne imaginea unei fericiri supreme, indusă din „aventura" exaltantă a cuplului erotic : *Cînd prin oraş calci lin pe străzi / sămînţa ulmilor, şi-n mers / în adevăruri limpezi crezi —/ mai e nevoie de vreun vers ? // Cînd muşchiul de pădure mult / ne-alină-n vară verde dor / şi glasul picurat ţi-ascult —/ mai e nevoie de-un izvor ? // Cînd în bătaia vîntului / mlădie umbli pe colnic, / pe-ntinderea pămîntului —/ mai e nevoie de vreun spic ? // Cînd între lipsă şi prisos / ne bucurăm de cîte sînt / şi cîntă pe sub glii un os —/ mai e nevoie de cuvînt ? // Cînd îţi ghicesc arzîndul lut / cum altul de Tanagra nu-i, / din miazănoapte pînă-n sud —/ mai e nevoie de statui ? // Cînd hoinărind, alăturea, / noi mînă-n mînă ne găsim / cu ochii la aceeaşi stea —/ mai e nevoie de destin ? // Cînd împlinirile ne cad / subt galaxia ca de fum / şi prin miresmele de brad —/ mai e nevoie de vreun drum ? // De-ar fi să dăinuiesc nespus / în gîndul tău, pămînt ce sînt, / din răsărituri la apus / mai e nevoie de-un mormînt ?*

Suprema realizare a acestui tip de lirism rămîne „Zodia Cumpenei" (în metru safic) : *Dreaptă, ziua Cumpenei ne surprinde / printre roze : în cimitirul unde / cîteodată dragostea însoreşte / albele pietre. // Calm se-ndrumă spre cumpănire totul. / Zi şi noapte trag înjugate vremii, / amîndouă cu-nţelepciune-ncearcă / paşi deopotrivă. // Se măsoară, se cîntăreşte rodul / de argilă, visul şi umbra verii, / şi povara ce-i amintirea pentru / orice făptură. // Dacă din poveşti adevăr rămîne / că trăim prin imponderabil cei vii, // poate să mai umble cuvînt că trupul / este-o povară ? // Greu e numai sufletul, nu ţărîna. / Căci cenuşa noastră, iubito, poate / fi pe talgere cîntărită cu vreo / cîteva roze.* Surprinzător aici, pentru Blaga, este absenţa totală nu numai a conceptelor, ci şi a reprezentărilor mitice. Ca şi în „Oda" lui Eminescu, căreia îi co-



Scanned with OKEN Scanner

respunde ca tip de strofă antică, ideia devine sensibilă prin imagine ; dar jocul dubletelor esențiale (*cimitir / iubire, zi / noapte, vis / făptură, greu / imponderabil, suflet / țărînă*) e lipsit de orice patetism, desfășurat cu o răceală de oracol, așezat pe o adevărată cumpănă a rostirii. Rezonanța lirică nu vine din „adîncimea" ideii : a considera greu „sufletul, nu țărîna" nu e decît un fals paradox, nici măcar răsturnarea unei cugetări de bun simț. Ceea ce impresionează e sugestia unei *ceremonii impersonale* de cîntărire a tuturor lucrurilor, legea cosmică egală cu sine, în fața căreia existența umană — egală pe cîntar doar cu „cîteva roze" — se reabilitează prin „povara" amintirilor ce dăinuie în suflet. „Lupta dintre spirit și materie — spune gînditorul într-un aforism — se dă întotdeauna înlăuntrul spiritului însuși". (*Ibid.*, p. 91).

Numeroasele aforisme (am citat numai cîteva) în care Blaga afirmă înrudirea dintre metafizică și poezie par să contrazică teza de la începutul acestui studiu, teză conform căreia poetul român era perfect conștient de diferența între poetic și filozofic, iar poezia lui nu poate nicidecum să fie o simplă ilustrare lirică a ideilor teoretice. Cum să interpretăm aceste texte care situează pe același plan demersul liric și demersul metafizic ?

E indiscutabil că Blaga era o structură duală, un eu *bifrons*, în care poetul și gînditorul se aflau într-un echilibru desăvîrșit : limbajul metaforic al gîndirii sale, ca și „încărcătura" ideatică a versurilor sale, constituie dovezi evidente. În măsura în care edificiul interior al unei personalități poate fi compartimentat, mi se pare limpede că, la Blaga, facultatea intelectivă și facultatea imaginativă conlucrează îndeaproape, rațiunea, intuiția și sensibilitatea formează un singur organ complex a cărui funcționare nu poate fi parcelată. Dar temeiul acestei activități unitare, omogene, nu rezidă exclusiv în structura sa psihologică, cu alte cuvinte nu se prezintă exclusiv ca un dat natural, categoric, în fața căruia spiritul ar rămîne complet dezarmat, nemaiavînd nimic altceva de făcut decît să-l legitimeze. Unitatea gînditor-poet se întemeiază, la Blaga, în planul lucid al reflecției, acolo unde s-a elaborat întreaga sa gîndire filozofică. Nucleul acestei gîndiri este — așa cum se știe, așa cum autorul însuși a afirmat



Scanned with OKEN Scanner

de multe ori — dimensiunea creatoare a destinului uman : sistemul său constituie o ontologie a creaţiei. În sensul acesta, filozofia şi poezia, apar, deopotrivă, *una în rădăcina lor* care se constituie ca demers plăzmuitor, ca tentativă principial eşuată de revelare a misterului. În momentul în care spiritul e indisolubil legat de imagine, în momentul în care gîndirea nu poate evita metafora, — metafizicul şi poeticul se află unite, la însăşi baza lor, prin activitatea creatoare de mituri, comună amîndurora. Aceasta nu înseamnă însă nicidecum că, analizate în rezultatele lor specifice, poezia şi metafizica nu s-ar deosebi categoric : unite, omogene în punctul lor de plecare, ele se diferenţiază — o dată prin ceea ce urmăresc, a doua oară prin ceea ce izbutesc, aşa cum subliniază aforismul pe care l-am citat la începutul acestui capitol.

O asemenea poziţie teoretică nu este chiar singulară în contextul filozofiei moderne : e destul să ne gîndim la Martin Heidegger. După cum se ştie, autorul celebrei *Sein und Zeit* a stabilit o strînsă legătură între filozofie şi poezie, în cîteva articole de exegeză a liricei, dar îndeosebi în cele consacrate lui Hölderlin. După gînditorul german, „ceea ce se spune poematizînd şi ceea ce se spune gîndind nu sunt deloc identice. Dar şi unul şi altul pot, urmînd căi diferite, să spună Acelaşi lucru. Totuşi aceasta nu reuşeşte decît dacă abisul dintre poezie şi gîndire se deschide în mod pur şi categoric“( *Vorträge und Aufsätze* — articolul *„...dichterisch wohnet der Mensch“*, p. 138). Titlul articolului din care citez e un fragment de vers din Hölderlin. Un alt fragment al aceluiaşi poet e citat în postfaţa la conferinţa „Ce este metafizica ?“ : poeţii şi gînditorii — spune poetul în „Patmos“ — *sălăşluiesc aproape, pe munţii cei mai separaţi.* Pe ce se întemeiază acest paradox care afirmă, deopotrivă, *proximitatea* şi *abisul* între gîndire şi poezie ? Rădăcina comună a celor două demersuri, totuşi specifice, rezidă în esenţa limbajului. „Limba — spune Heidegger — este casa fiinţei. În adăpostul ei îşi are omul locuinţa sa. Gînditorii şi poeţii sunt paznicii acestui adăpost“. („Despre umanism“, p. 5). Aşadar, există o relaţie strînsă între limbă, rostire poetică şi gîndire asupra fiinţei, iar această relaţie cuprinde, în



Scanned with OKEN Scanner

aceeaşi măsură, ceea ce le uneşte şi ceea ce le desparte. „Gînditorul spune fiinţa. Poetul numeşte sacrul" („Ce este metafizica ?" p. 51). În alţi termeni, s-ar putea susţine că gîndirea poartă asupra realului, asupra existenţei, în timp ce poezia poartă asupra sacrului. Dar, „pentru ca vorbirea poeţilor să devină perceptibilă, trebuia ca mai întîi să existe „gînditori", susţine Heidegger în „Hölderlin şi esenţa poeziei". Concluzia este destul de evidentă : poezia nu se poate lipsi de filozofie, întrucît limbajul — de care poetul se slujeşte — constituie un dat originar, implicînd în mod esenţial vizarea esenţei lucrului, deci obligînd la demersul filozofic.

Similitudinile celor două concepţii stau, deci, în faptul de a găsi o rădăcină comună pentru filozofie şi poezie : după gînditorul român, ea se află în invenţia de mituri, adică de imagini ale unor „lumi posibile" ; după gînditorul german, ea rezidă în solul comun al limbajului ca atare, privit ca o „casă a fiinţei". Şi la unul şi la celălalt, diferenţa între cele două demersuri se manifestă în funcţie de ţelul diferit pe care-l vizează : revelare (act cognitiv), respectiv creaţie (act imaginativ) la Blaga ; rostire a realului (act cognitiv), respectiv numire a sacrului (act imaginativ) la Heidegger. La amîndoi, înţelegerea raportului filozofie-poezie implică un paradox : acela pe care-l exprimă imaginea hölderliniană a munţilor înrudiţi prin chiar abisurile care-i despart.

## XII. Poetica implicită : procedee

„Semnificaţiile şi valorile pe care le-am concretizat în una sau cealaltă dintre creaţiile mele poetice depăşesc semnificaţiile şi valorile ce le-am pus în chip conştient în aceste creaţii. (...) Din această situaţie precară, într-un fel, a creatorului de artă, rezultă cu necesitate superioară sarcina esenţială ce-i incumbă criticului literar şi artistic" (*Elanul insulei*, p. 239). Această sarcină, aş adăuga eu, este permanentă, reînnoită cu fiecare generaţie, şi priveşte, în aceeaşi măsură, şi procedeele artistice care ţin



Scanned with OKEN Scanner

de *poetica* sau *implicită*. La apariţia lor, critica literară a vremii a pus în lumină originalitatea poeziei blagiene, insistînd destul de mult chiar asupra mijloacelor verbale care o caracterizează. Personal, am încercat să completez această analiză a poeziei sale, scoţînd în relief rolul biografiei spirituale a poetului, biografie care i-a pus la îndemînă metoda goetheeană a „fenomenului originar", metodă care, pentru tînărul Blaga, se substituie complet unei simple mecanici spontane a creaţiei. Pentru orice creator, cultura devine o a doua natură. Firescul primelor poezii blagiene ţine de spontaneitatea sensibilităţii, de prospeţimea şi forţa senzoriumului său, dar — după părerea mea — se suprapune unei metode consecvente, unui spirit constructiv în cadrul fiecărui poem, pe care l-am pus în evidentă. Poetul dispreţuia sinceritatea nudă, tipul poeziei „secretate" ca o umoare a clipei sau a vîrstei. Abundenţa reflecţiilor sale de „artă poetică", a cugetărilor care privesc procedeele artistice, a recomandărilor de ordin practic, din aforismele sale, aruncă în mod obligatoriu o nouă lumină asupra operei, punînd sub semnul îndoielii spontaneitatea genuină a lirismului său. Imagismul primelor volume n-are nimic comun cu notaţia impresionistă : ceea ce domină, dedesubt, este construcţia, soliditatea, identitatea cu sine a unui eu poetic în plină creştere conştientă. Primele poezii ale sale mi se par, într-adevăr, nişte „pietre pentru (un) templu" de marmură, cărora critica de pînă acum nu le-a văzut geometria, deoarece sunt complet mascate de iederă, trandafiri şi alte plante agăţătoare în frunzişurile cărora năluceşte o rouă exaltată de soare. Schema ideală, tipică a acestor poezii e conţinută în poemul „Nu-mi presimţi ?" : *Nu-mi presimţi tu nebunia cînd auzi / cum murmură viaţa-n mine / ca un izvor / năvalnic într-o peşteră răsunătoare ? // Nu-mi presimţi văpaia cînd în braţe / îmi tremuri ca un picur / de rouă-mbrăţişat / de raze de lumină ? // Nu-mi presimţi iubirea cînd privesc / cu patimă-n prăpastia din tine / şi-ţi zic : / O, niciodată n-am văzut pe Dumnezeu / mai mare !?* Arhitectura lăuntrică a poemului e vizibilă : trei strofe figurează, de jos în sus, etajele fiinţei : inconştientul ca zonă a vitalităţii oarbe *(viaţă / izvor / peşteră)*, senzorialul ca spaţiu luminat (*braţe / rouă / raze*), şi spi-



Scanned with OKEN Scanner

ritualul ca nivel unde operează transfigurarea mistică *(patimă / prăpastie / Dumnezeu)*. În locul oricărei polarități, se manifestă o gradație în trei trepte : *nebunie-văpaie-iubire*. Interogativul marchează o creștere evidentă, pentru a exploda în exclamativ. Întreaga construcție verbală sugerează, prin simetria ei, prin schema repetată a discursului, egalitatea cu sine a „situației" existențiale ; dar emoția sporește pe măsură ce proiecția „situației" trece de la elementele de subteran organic și întunecat — prin datele empirice — spre sfera superioară a sacrului. În strofa ultimă, polaritatea *prăpastie / Dumnezeu* semnifică paradoxul divin, substanță accesibilă exclusiv în starea de extaz. Aceste prècizări sunt suficiente pentru a indica adevăratul drum al poeticei blagiene din primele volume : trecerea de la versul alb, exclusiv rimat, de la notația scurtă și abruptă, de la imagismul violent, de la contrastele radicale ale primelor poezii, la forme prozodice din ce în ce mai regulate (ritm, rimă, strofe), la un lexic mitic și magic, la eufonii și rituale verbale, la metaforism și construcție mitică înseamnă nu o evoluție de la o tinerească spontaneitate a inspirației spre organizarea lirică, ci mai mult : pasajul — dictat de împlinirea întregii personalități a scriitorului — de la o tehnică a *simplității și firescului* la o tehnică a *complexității și ritualului poetic*.

Notația lirică scurtă, a primelor volume se transformă pe nesimțite într-un discurs liric mai curgător, mai articulat ; astfel se dizolvă schematismul scenariului cosmic — acea ordonare a poemului în două sau trei elemente, de obicei contrastante — și apare un alt tip de poem, care se apropie cu încetul de încantație sau *lamento*. O nouă muzicalitate începe să se înfiripe, nu exclusiv din cadențe ritmice, ci și din eufonii verbale ; din loc în loc prind să se audă rime, mai întîi ca prezență secretă în corpul versurilor (rime interioare), sau ca asonanțe, apoi mereu mai acuzate și frecvente. Cu cît ne apropiem de *La cumpăna apelor*, poetul pare tot mai cucerit de virtuțile prozodiei regulate, dar nu atît ca simț al performanței formale, cît ca presentimentul unor tipare mai adînci ce prezidează demersul poetic. Alături de „invenția de mituri", care ar vrea să fie principala sorginte a liris-



Scanned with OKEN Scanner

mului său, Blaga începe să practice unităţile prozodiei tradiţionale, ca formă de expresie statuată istoric : în laboratorul său, mereu mai complicat, rostirea specific poetică se va ritualiza, structura verbală se va amplifica şi diversifica, armonicile ei vor căuta să prindă cîte ceva din structura — atît de încărcată mitic şi magic — a realului însuşi. Ceea ce se pierde la nivelul scenariului propriu-zis, se cîştigă, de acum înainte, la nivelul metaforei, care capătă o funcţie mult mai importantă, decît cea pur descriptivă : ea nu mai este simplă asociere, pusă în slujba adîncirii de perspectivă, ci devine un mijloc esenţial pentru revelaţia sensurilor adînci ale existenţei, se afirmă ca alfabet tipic al apocalipticului.

„Peisajele metafizice" constituie prima etapă pe acest drum. Ceea ce le caracterizează, în general, la nivelul tropilor, este abandonarea comparaţiei în favoarea metaforei. „Cea mai îndrăzneaţă *comparaţie* — scria poetul — păstrează ceva din spiritul realist ; cîtă vreme chiar şi cea mai moderată *metaforă* are ceva suprarealist" (p. 235). Termenul de „suprarealist" trebuie luat, aici, în sensul de supra-realitate, nicidecum în sensul orientării spre vreun dicteu automat. De fapt, situaţia de criză gnoseologică, pe care o exprimă „peisajele metafizice", recurge la „tablou" ca la un cifru al realului, natura fiind nu un simplu veşmînt sensibil al realităţii, ci chiar corpul material al acestei realităţi : atît cît putem descifra din ea, cu mijloacele minţii noastre omeneşti, constituie partea care „se deschide" a obiectului, adică *fanicul* (în terminologia lui Blaga) ; ceea ce ni se refuză formează *crypticul*. Văzută în felul acesta, poezia lui Blaga din aceste volume foieşte de *simboluri*. Dar acest termen capătă, la poetul român, o accepţie oarecum particulară, nu fără legătură cu sensul pe care i-l dădea Goethe. Pentru marele poet german, simbolul era „o imagine concentrată în oglinda spiritului şi totuşi identică cu obiectul". Nu altfel îl consideră Blaga : „Cînd *imaginea* evidenţiază sau pune în relief altceva, avem de-a face cu o alegorie ; cînd *imaginea* se evidenţiază sau se pune în relief pe sine, revelîndu-şi adîncimile, avem de-a face cu un *simbol*." (*Ibid.*, p. 248). Aceasta înseamnă că elementele de reprezentare (datele naturii, comportamentul fiinţelor ş.a.) nu



Scanned with OKEN Scanner

formează un simplu sistem de semne, un limbaj care ar avea, dincolo de ele, un referent ; ci înseamnă că ele sunt, în același timp, semn și referent al acestui semn. Cînd poetul scrie — și această scriitură e tipică pentru „peisajele metafizice“ — : *Din păduri de somn / și alte negre locuri / dobitoace crescute-n furtuni / ies furișate să bea / apă moartă din scocuri. / Arde cu pereți de valuri / pămîntul îmbrăcat în grîu. / Aripi cu sunet de legendă / s-abat înspăimîntate peste rîu.* („Peisaj transcendent“), — realitatea vizată se află chiar în aceste reprezentări care-i configurează misterul propriu, ireductibil : reprezentativul își este propria sa substanță sau — cum spune poetul însuși — „imaginea se evidențiază sau se pune în relief pe sine, *revelîndu-și adîncimile*“ (subl. mea).

Există, cu alte cuvinte, un spațiu interior al imaginii, egal cu misterul însuși al lucrului care se află numit în imaginea respectivă, iar acest spațiu interior ține deopotrivă de un orizont filozofic, al cunoașterii, și de un orizont liric, al trăirii. Ceea ce poezia realizează, prin demersul său specific, este fără îndoială un sondaj al adîncimilor obiectului (lumea, Ființa, Absolutul), dar acest sondaj are loc exclusiv în corpul sensibil al metaforicului, adică în „adîncimile“ imaginii ca atare. „Un gînd devine liric — afirmă un aforism al lui Blaga — dacă se spune pe jumătate și apoi se suspendă“ (p. 240). Or, funcția esențială a imaginii este tocmai aceea de a spune și „a se spune pe jumătate“, adică de a permite sugestiei să ia locul elementelor concrete ale reprezentării, de a invita ochiul interior să continue perspectiva deschisă de ochiul exterior, fizic. Acest proces este încă unul din „misterele“ constituitive ale lumii : Că *spiritul* se poate exprima în imagini, cu puterea și adecvația ce-o cunoaștem, este cea mai insondabilă dintre condițiile umane“ (p. 236). Lumea poeziilor blagiene din cele trei volume care succed *Pașilor profetului* — surprinsă acum nu în ceea ce are firesc, pitoresc, strălucitor și stimulant, ci în aspecte ce divulgă o anume stare a ontologicului — se resimte, în chiar materialitatea ei, de o uimitoare infuzie spirituală. Procedeele utilizate de Blaga tind să confirme, acum, una din ideile lui Novalis, citată mai înainte.



Scanned with OKEN Scanner

O seamă de procedee prozodice tipic blagiene apar odată cu *La curţile dorului*, pe fondul versificaţiei tradiţionale. Se ştie că, în general, un mare poet poate să întreţină un dublu raport cu canoanele versificaţiei pe care o moşteneşte : pe de o parte, le utilizează ca atare, fără nici o modificare, dar confiscîndu-le pentru sine ; pe de altă parte, le violentează parţial, sporindu-le astfel efectele, pe măsură ce le slăbeşte chingile. Confiscarea formei fixe a sonetului, de pildă, pentru uzul personal al unor mari creatori, poate fi urmărită în sonetul italian, de la Dante, prin Petrarca, la Michelangelo : acelaşi tipar prozodic, asemeni unui instrument muzical canonic, emite un timbru diferit, de la un poet la altul. La noi, versul de 16 silabe, utilizat, de pildă, de Grigore Alexandrescu („Umbra lui Mircea la Cozia") sună complet diferit la Eminescu, în „Scrisori". La Blaga, acest procedeu al confiscării unei unităţi metrice tradiţionale nu poate fi găsit decît în poeziile de tip folcloric : acolo, aşa cum am arătat, apropierea se realizează îndeosebi prin sporirea densităţii versului, prin prelungirea adjectivelor (articulîndu-le enclitic), prin construcţia de structuri binare în cadrul versului. Rezultatul este, ca şi la Eminescu, surprinzător : poezia are un sunet folcloric, fiind în acelaşi timp tipic blagiană, adică eminamente cultă.

Mult mai spectaculoasă rămîne, însă, cealaltă practică — a modificării, a spargerii canoanelor tradiţionale. În general, Blaga n-are deloc respect faţă de unităţile cantitative (silabice) ale versului : un insidios ritm interior face ca într-o strofă, aparent tradiţională ca prozodie, un vers să aibă mai mult cu una, două sau trei silabe, fără ca prin aceasta numărul accentelor să crească, deci fără o percepţie efectivă a lungirii lui. În următoarea strofă din „Iezerul" lungimea versurilor variază (11-10-12-9 silabe), dar inegalitatea aceasta nu e resimţită ca un defect de versificare, ci ca un fel de mişcare secretă, interioară a aluatului verbal : *Cată lung Ochiul spre Nord şi spre vîrste, / şi mulcom apoi spre vînătul cer. / Visează-n amiezi despre rodii de aur, / care se coc, senine, în ger.* E un procedeu ce revine adeseori, de aceea îl consider ca



Scanned with OKEN Scanner

unul dintre modurile tipic blagiene, de *îmbrăţişare prin forţare* a prozodiei : tiparul se lungeşte sau se scurtează, fără a-şi pierde funcţia principală, de ordin formativ. Mai mult chiar : stîngăcia — voită sau nu — devine un element constitutiv al efectului artistic, sugerînd şovăiala unei guri care citeşte un mesaj îngreunat de taine.

În cadrul acestei metrici inegale, elastice, procedeele cele mai semnificative se manifestă la nivel sintactic. Odată cu *Nebănuitele trepte*, apar acele turnùri care vor constitui sunetul inimitabil al unei lirici de mare sugestie. Iată adhortaţia, rostită ca un oracol sibilin, în care aparent neglijabilul pronume personal (*tu*) joacă un rol la fel de rafinat ca şi adjectivul articulat din rimă : *Salută tu — anul ! — Răstoarn-apoi brazda / şi-ntinde-o visînd pînă-n soare răsare. / În palma ta rodul cădea-va, deplinul, / cum cade la capăt de vrajă-aminul.* („Monolog"). Iată structura narativă, cutremurată de interogaţii, la rîndul lor izbite de negaţii ; apoi, imediat, narativul se rezolvă într-o descripţie de epocă, pentru ca nostalgicei întrebări, acum reluate ca un citat, să i se răspundă prin interogaţie simulată, exprimînd indignarea : *Domniţa din basmul acestei cetăţi / într-o zi m-a-ntrebat : / „Tu ştii — ah, tu nu ştii — cine-a fost Uta ?" / Amurg, mult mai vechi decît zilnicul soare apune / sporea peste turnuri şi-n preajma bisericii negre. // Tu ştii — ah, tu nu ştii ! Cum nu aş şti pe trecuta / domniţă, cealaltă, din slava evului mediu ?* („Domniţa"). Asemenea complicaţie interioară, în fiziologia sintaxei, este fără precedent în lirica noastră. Iată din nou această complicaţie sintactică, violentînd de data aceasta orice măsură a versului, dar respectînd rima ; uzînd de inversiuni şi jucînd pe virtuţile ciudate ale dativului pentru a exprima posesiunea, — totul într-o eufonie discretă, ca un adevărat exorcism pus în serviciul laudei : *Fiinţă tu — găsi-voi cîndva cuvenitul / sunet de-argint, de foc, şi ritul unei rostiri egale / în veci arderii tale ? // Al seminţiei mele cel din urmă sînt. / Pumn de lumină — tu, pumn de pămînt. Tu rodie, / tu floare mie, cu puteri de zodie, / unde şi cînd găsi-voi singurul cuvînt / în cercul nopţii să te-ncînt ?* („Ardere"). Iată această savantă *alternatio temporum* din „Cînele din Pompei" : între oribilul perfect simplu, repetat, din pri-



Scanned with OKEN Scanner

mele versuri ale sonetului (*Văzui, voiră),* şi viitorul, rostit de trei ori, în ultima terţină (*Scăpa-voi, muşca-voi, păstra-mi-l-voi),* cad ca nişte lespezi bine tăiate forme de participiu trecut *(conservat, căzută),* se deschid ca flori de plumb gerunzii *(răsucindu-se, rînjind, muşcînd, venind)* sau respiră larg subjonctive *(să nu-l putrezească, să scape),* palpită un mai-mult-ca-perfectul înşelător *(ieşise)* şi răsună un teribil prezent *(Te văd).* De la primul vers *(Văzui în Pompei acel cîne roman)* şi pînă la ultimul *(Tiparul în Tine păstra-mi-l-voi)* sonetul pare tăiat într-o stîncă încă fierbinte, pe crusta căreia inscripţia s-a răcit înaintea marmurei.

Ca şi Arghezi, cu care n-are totuşi nimic din simţul performanţei prozodice, Lucian Blaga ştie să lărgească indefinit spaţiul interior al versului, printr-o îngreunare a rostirii, printr-un exces de cuvinte şi de precizie a spunerii, care, în loc să omoare lirismul, îl potenţează şi îl vivifică. Următoarele cinci versuri lasă impresia unei imense materii verbale în zbatere cosmogonică, asemenea tabloului însuşi pe care-l configurează : *A fost cîndva pămîntul nostru străveziu / ca apele de munte-n toate ale sale, / în sine îngînînd izvorul clar şi viu. / S-a-ntunecat, apoi, lăuntric, ca de-o jale, / de bezne tari ce-n nici un grai nu se descriu.* („A fost cîndva pămîntul străveziu"). După cum se observă foarte uşor, aici amplitudinea rostirii e obţinută prin sporirea endecasilabului cu două silabe. Atunci cînd metrica e mai scurtă, poetul are obiceiul de a proceda invers : enunţul de o mare lapidaritate, evitînd cu grijă precizia, dă versurilor caracter de oracol, ca o incizie în materia destinului, subliniată şi de grave repetiţii, ca în „Glas de seară" : *Din prag un gînd se uită lung. / Să-l las în casă ? Să-l alung ? / Cuvînt încearc-a se rosti : / Veni-va zi ! Veni-va zi !* Căci, alături de lungirea cuvintelor (substantive şi adjective) prin articulare, poetul utilizează şi tehnica inversă, a omiterii oricărui articol, indeterminarea numelor sporind un fel de mister al stofei însăşi a lumii : *Iunie este / Verde poveste. / Iureş sporeşte. / Iarba mai creşte. // Ziua a şasea. / Sîmbătă ierbii. / Creşte mătasea. / N-o calcă cerbii.* („Iarbă"). În fine, voi sublinia avansarea lirică prin repetiţie (procedeu utilizat, de obicei, de către alţi poeţi, ca închidere a ros-



Scanned with OKEN Scanner

tirii), în care versurile reluate au rolul de a servi ca relansare într-o altă direcţie a ideii : *Mult mă miră stea şi trup, / frunză şi lumini ce sînt. / Cît e loc şi cît e gînd / nu-i nimic fără veşmînt. / Mînecînd spre traiul lui, / sufletul de la-nceput / se îmbracă în pămînt. / Mînecînd spre traiul lui, / sufletul de la-nceput / ştie să se-mbrace-n stea / că veşmînt el va lua / lut din lutul raiului.* („Mult mă miră stea şi trup").

Subliniind aceste cîteva procedee (puţine — din foarte multele ce pot fi evidenţiate în a doua perioadă a activităţii lirice a lui Blaga), am vrut doar să pun în lumină tipul de originalitate ilustrat de poet în ultimele sale volume de versuri. Aici nu mai e vorba de originalitatea unei „metode" (în speţă, a „fenomenului originar") de amorsare şi dispunere a realului, ci de originalitatea elaborată, construită cu migală, în cadrul unui „laborator" care instituie, prin procedee variate, o nouă scriitură. Reala luptă cu materialitatea limbii, care are ca rezultat acea specifică frazare, acea delicată împiedicare a rostirii, ce constituie caracteristica de bază a poeziei blagiene, este ea însăşi voită, urmărită consecvent, şi nicidecum spontană : Lucian Blaga ştie să scrie foarte cursiv, dar fluenţa rostirii sale nu apare decît atunci cînd poetul aderă la tiparul constituit al unei prozodii acceptate ca atare (cel mai frecvent şi cel mai operant fiind cel folcloric, dar acesta nefiind singurul), ca la o matrice formativă dotată cu virtuţi esenţiale. În rest, poetul umflă conştient materia verbală, o face să debordeze cadrele prozodice alese, inculcă limbii româneşti un fel de fermentaţie interioară, o viaţă secretă a corpului sonor, înlocuind astfel fluentul prin acrescent, sporind misterul prin false precizări, obligînd cuvintele înseşi să umble bolnave de inefabil.

## XIII. Poetica explicită : tăcerea şi cuvîntul

Am arătat altădată (Cf. *Poezie şi modă poetică,* cap. „Poetica lui Lucian Blaga : De la *osînda* la *mîntuirea* cuvîntului", Buc., 1972, pp. 9—19) că „în lirica lui Blaga,



Scanned with OKEN Scanner

dialectica Tăcerii și Cuvîntului depășește caracterul explicativ al amănuntului biografic (ne referim la cunoscutele pagini din *Hronicul și cîntecul vîrstelor,* în care se vorbește despre „sfiala față de cuvînt" manifestată de copilul Blaga pînă la un prag înaintat al acestei perioade) pentru a cristaliza într-o adevărată Poetică". Nicolae Balotă a remarcat (*Euphorion,* p. 295—330) că Tăcerea și Cuvîntul ar indica două regiuni ontologice diferite : prima un tărîm al Increatului, zonă de pre-existență nedeterminată, spațiu cvasi-paradisiac în care ființa beneficiază de un fel de stare de grație ; al doilea înseamnă intrarea omului în temporalitate și determinare, „căderea" lui în „păcat", adică obediența în fața condiției muritoare.

Multe poezii ale lui Blaga conturează liric acest divorț între mutenie și rostire. Increatul e, mai întîi, un fel de vîrstă pierdută a ființei noastre : *țară fără nume,* pe care poetul regretă amarnic c-a părăsit-o *(Dar mi-aduc aminte de vremea cînd încă nu eram / ca de-o copilărie depărtată, / și-mi pare așa de rău că n-am rămas / în țara fără nume...* „Liniște între lucruri bătrîne") ; el implică, apoi, ca și copilăria, o anume inocență a ființei, o candoare pe care omul, intrat în zodia rostirii, o realizează numai în momentele cînd tace, și pe care o simbolizează puritatea lebedei : *Lucian Blaga e mut ca o lebădă. / În patria sa, / zăpada făpturii ține loc de cuvînt...* („Autoportret") ; alteori, acest tărîm se impune prin atributul său cel mai semnificativ, prin „lumina sa stinsă" : *Caut, nu știu ce caut. Subt stele de ieri, / subt trecutele, caut / lumina stinsă pe care-o tot laud...* („Lumina de ieri") ; în fine, acest tărîm care, fiind virtualitate pură, se aseamănă cu o copilărie ; care, implicînd starea de beatitudine paradisiacă, trimite la reprezentarea „luminii dintîi" ; acest imperiu al nevinovăției esențiale este, totodată, prin totala sa indeterminare, un imperiu al Nimicului „fără pată", în fața căruia ființa resimte cutremurul existențial suprem, ca-n fața sacrului, ca-n fața morții : *Mamă, — nimicul — marele ! Spaima de marele / îmi cutremură noapte de noapte grădina.* („Din adînc"). Poetul mărturisește că această tăcere constituie sîmburele însuși al fiin-



Scanned with OKEN Scanner

ţei sale : *Tăcerea-mi este duhul* („Stalactita"), moştenirea sa dintr-o vîrstă de har, anterioară „intrării în lume".

Dimpotrivă : Cuvintele ar fi expresia existenţei noastre întru suferinţă şi moarte. Ele sunt văzute, o dată, sub forma unor lacrimi : *Dar cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi voit / aşa de mult să plîngă şi n-au putut. / Amare foarte sînt toate cuvintele, / de aceea — lăsaţi-mă / să umblu mut printre voi...* („Către cititor") ; altădată sub înfăţişarea unor morminte : *Domniţă, cuvintele noastre-s morminte, nu crezi ? / Morminte-n cari timpul şi-a-nchis suferinţele / în faţa acelor frumuseţi / ce calea-i aţin / rănindu-l cu-amarul lor farmec. / Sub bolţile-acestea, sub sfintele, / e bine, tu ştii, să vorbim mai puţin / şi mai rar. Să nu ne jucăm cu mormintele...* („Domniţele"). A vorbi pare a fi, pentru Blaga, o imensă zădărnicie, un act de la care omul e necontenit abătut de către spectacolul însuşi al Naturii : *Omule, ţi-aş spune mai mult, / dar e-n zadar, — / şi-afară de aceea stele răsar / şi-mi fac semn să tac... / şi-mi fac semn să tac* („Taina iniţiatului").

Cum se explică această poziţie a poetului, adică a unei fiinţe destinate să dea expresie prin cuvînt la tot ce simte ? Care este raţiunea adîncă a acestei „conspiraţii" a tăcerii, pe care toate lucrurile o urzesc în jurul fiinţei înzestrate cu grai, pentru a o abate de la „păcatul" rostirii ? Şi, mai întîi, de ce rostirea e un „păcat" ?

O scurtă poezie, „De mînă cu marele orb" care figurează în volumul *În marea trecere* cu subtitlul modest de „variantă", ne dă cheia acestei poziţii. Conducîndu-l prin lume pe „marele orb" — fără îndoială o ipostază a Creatorului — poetul îi laudă rînduiala cosmică : *Zic : Tată, mersul sorilor e bun.* Dar moşneagul, în loc să se bucure, tace : *El tace — pentru că i-e frică de cuvinte, / El tace — fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă...* Semnificaţia acestor două versuri clarifică atitudinea lui Blaga faţă de cuvînt şi faţă de cuvinte. Rostindu-se pe sine, Cuvîntul dintîi a creat lumea, a obligat-o să fie ; dar constrîngînd-o să fie în timp şi în spaţiu, el i-a impus un statut al limitării. Altfel spus, creaţia e un degradeu al Increatului : este partea lui „căzută" sub condiţia devenirii şi morţii, pe care o implică orice individuaţie. Că lucrurile stau aşa chiar, o dovedeşte gestul de amară tandreţe, de



Scanned with OKEN Scanner

căinţă parcă, pe care Creatorul îl săvîrşeşte în ziua a şaptea, după ce toate creaturile au fost abandonate propriului lor destin : pentru a le consola, Domnul le „sărută cu gura“, exprimînd astfel dragostea şi compasiunea faţă de ele, printr-un gest identic celui care le-a condamnat : *Ci arătările şi toată creatura / cu zvonul morţii El dorea / să le împace, sărutîndu-le cu gura* („Întîia duminecă“).

Gestul „marelui orb“, acela de a se feri să rostească vreun cuvînt, semnifică refuzul Creatorului — conştient de prima determinare pe care a introdus-o în existenţă rostirea Cuvîntului dintîi — de a o constrînge, încă o dată, printr-un nou cuvînt, al său. Cuvîntul, aşadar, înseamnă constrîngere, determinare, deci „osîndă“ : faptul de a fi în lume, instituit de Cuvîntul dintîi, ar fi o sentinţă pronunţată de gura divină, căreia i se supun toate creaturile : rostindu-şi cuvîntul, Creatorul ne-a condamnat să fim, adică să suferim şi să murim. Dar, osîndindu-ne prin Cuvîntul său, Creatorul ne-a lăsat totodată osînda cuvîntului, adică posibilitatea de a condamna, la rîndul nostru, lucrurile acestei lumi, de a le limita şi determina prin rostirea numelui lor, de a le impune un statut al devenirii şi pieirii. Situaţia aceasta nu trebuie deloc să ne mire : dacă Cuvîntul dintîi, creatorul a toate, nu s-a putut pronunţa decît introducînd în lume — prin chiar faptul determinării ei — suferinţa şi moartea, atribute ce ţin în mod necesar de orice principiu al individuaţiei, cu atît mai mult cuvîntul uman, limbajul nostru cel de toate zilele, e generator de separaţie arbitrară a marelui Tot, deci de limitare şi moarte. Osîndindu-ne să fim, Cuvîntul dintîi a înzestrat orice cuvînt — care s-ar rosti asemenea lui — cu proprietatea sa originară, cu tristul său privilegiu de a osîndi. Vorbind, omul dovedeşte că a fost osîndit şi că, în acelaşi timp, osîndeşte — prin numire — tot ce se află în jurul său. Poetul simte lucrul acesta ca pe un „păcat“ care apasă asupra casei sale („Am înţeles păcatul ce apasă peste casa mea“). De aici, o adevărată mistică a inacţiunii, o adevărată veneraţie a tăcerii : căci cuvîntul, ca şi fapta, limitează şi condamnă ; omul, pe care-l mărturiseşte Blaga, este un „prieten al adîncului“, un „tovarăş al liniştei“, care „joacă peste fapte“, ştiind că „rodul“



Scanned with OKEN Scanner

umbrit de mîinile sale „se rotunjește în altă parte", știind că întrebarea fratelui și mirarea surorii sunt compensate de ascultarea și înțelegerea șarpelui *cel cu ochii deschiși de-a pururi / spre înțelepciunea de dincolo* („Fiu al faptei nu sînt").

Dar Cuvîntul dintîi n-a introdus în lume numai destinul înlăcrimat și pieritor al ființei lor, ci și întregul mister existențial al Ființei : Creațiunea, în pofida condiționării ei în spațiu și în timp, se păstrează, în ordine calitativă, ca o imensă, inepuizabilă Taină, căreia Verbul divin nu i-a redus cu nimic tîlcul adînc, de nepătruns. Lucrurile din jurul nostru o atestă („De rerum natura"). Tot așa, limbajul omenesc — fidel înrudirii sale cu Verbul dintîi — ar fi, pe de o parte, un instrument ce „leagă de nimicire pas și gînd" ; dar, pe de altă parte, oferă — într-o ipostază ideală a sa — posibilitatea de a restitui aproape integral misterul existenței, taina intimă a ființei, sau — cu expresia însăși a poetului — de a se constitui într-o rostire „egală arderii" esențiale a Firii : *Ființă, tu, găsi-voi cîndva cuvenitul / sunet de-argint, de foc, și ritul / unei rostiri egale / în veci arderii tale ?... / Nepriceput pe lîngă vetre, / dar înțeles de zei și pietre, / cuvîntul unde-i — ca un nimb / să te ridice peste timp ?* („Ardere").

Fără îndoială, acest limbaj capabil să suspende statutul temporal al creaturii nu este limbajul nostru comun, de fiecare zi. Pentru a surprinde tîlcurile cele mai adînci, el trebuie să se înalțe deasupra contingentului, să se închege într-o „poveste" (deci, să fie plăzmuitor) ; iar pentru a se înghega într-o poveste, el trbuie să fie stimulat de virtutea iubirii : *E mai vie născocirea / cînd iubirea o îmbie*, spune Blaga. „Împlinind peste fire" lucrurile, acest limbaj face „să-nflorească" noima și legea cea mai intimă, datorită calității sale de „vrajă pusă", de „vorbă spusă" ; cu alte cuvinte, el se singularizează prin caracterul său de „rit" verbal, de „descîntec". Ceea ce înseamnă că, pe lîngă limbajul comun, agent al întemeierii noastre întru suferință și pieire, care, numind lucrurile, le individualizează, le supune unui principiu inexorabil de devenire și neantizare, mai există un alt limbaj în stare „să ridice peste timp" lucrurile, să restituie lumii întreaga ei zestre de tîlcuri, să salveze creaturile de la eterna lor



Scanned with OKEN Scanner

curgere. „Poetul — spune Blaga într-un aforism din *Discobolul* — este nu atît un mînuitor, cît un mîntuitor al cuvintelor. El scoate cuvintele din starea lor naturală și le aduce în starea de grație“ (p. 42). Dar cum și cînd e cu putință un asemenea miracol ? Care este condiția intimă a unui atare limbaj „mîntuitor“ : mîntuitor al lucrurilor pe care le numește și, în același timp, al propriei sale esențe ? Ce înseamnă „starea naturală“ și „starea de grație“ a cuvintelor ?

Articolașul „Cuvintele originare“, publicat în *Izvoade* (București, Minerva, 1972, pp. 221—223) ne arată că, pînă la bătrînețe, Blaga a rămas credincios unor elemente teoretice ale formării sale spirituale : ideia sa despre o „teologie a limbii“, adică mitul unui limbaj originar „pierdut“, pe care poetul modern este chemat să-l redescopere, pornește de la lecturile tinereții sale, directe sau indirecte, din Paracelsus și Jakob Boehme, amîndoi susținători ai unei „limbi adamice“, eficiente și pure, compromisă odată cu aventura orgolioasă a Turnului Babel. N-are rost să prezint, acum și aici, această teorie. E suficient să precizez că Lucian Blaga o depășește : după el, limbajul omenesc provine nu din limba lui Adam, ci chiar din limba lui Dumnezeu. „Toate lucrurile au fost mai întîi „numite“ de Dumnezeu, căci numai prin „numire“ ele s-au făcut. Încă o dată apoi a mai dat cîte un nume lucrurilor și Adam. Numele sau cuvintele cu care Dumnezeu a numit lucrurile nu ne sînt cunoscute. Cu cuvintele divine omul ar putea, rostindu-le doar, să creeze după dorință toate lucrurile“. Un asemenea destin „luciferic“, de a reconstitui „din limbile omenești însăși limba divină“, i-ar fi rezervat poetului, după Lucian Blaga. Încercare zadarnică, desigur, dar nu întru totul : căci, zice Blaga, „ar exista (...) în fiecare limbă vorbită de oameni, Cuvinte de Vrajă, cuvinte ce au darul de a se întrupa într-un fel singure, sau cel puțin cuvinte ce dau iluzia unei supreme întruchipări. La fiece neam de oameni se ivesc poeți și sfinți și-gînditori, cari știu să aleagă, din limba seminției lor, cuvintele de vrajă și putere, cari mai răsfrîng sau mai îngînă limba lui Dumnezeu. Lucrează, din adîncul lor demonic, în sufletul acestor poeți și sfinți și gînditori, năzu-



Scanned with OKEN Scanner

inţa secretă şi uzurpatoare, de a iscodi cuvintele cu care Dumnezeu a făcut tot ce este. Ei plăsmuiesc şi înfăptuiesc prin cuvinte de vrajă. Cîntecul lor e faptă. Faptele lor sunt cîntece". (Ultimul aliniat al acestui mic articol se hrăneşte direct din *Faust* : „Nu încape îndoială că ispita de care poeţii, sfinţii şi gînditorii sunt încercaţi de a dezvăli, de a „descoperi" chiar Cuvintele dumnezeieşti, este „drăcească". Dar se pare că fără oareşicare „drăcie" cele mai frumoase şi mai minunate lucrări omeneşti — nu s-ar înfăptui". În „Prolog în cer", vorbind despre asocierea lui Faust cu Mefisto, Domnul zice : *Acţiunea omenească-aţipeşte prea uşor, / În tihnă fără margini vrea grabnic să se-aşeze. / Atunci, i-am dat tovarăş activ, îmbolditor / şi obligat ca diavol să creeze.).*

Concepţia lui Blaga despre poet se înscrie perfect în statutul de fiinţă creatoare al omului, aşa cum îl elaborează filozofia sa : actul poetic semnifică o rivalitate cu Demiurgul, înrudindu-se astfel cu activitatea „gînditorilor şi sfinţilor", adică cu demersul metafizic, respectiv mistic ; cu deosebirea că primii doi, poetul şi gînditorul, n-au nevoie de o reprezentare antropomorfică a principiului divin, deoarece nu-l slujesc, ca servitori, ci îl concurează, ca rivali.

Se înţelege acum că, pentru Blaga, „starea naturală" a cuvintelor se opune unei „stări de graţie" a lor, aşa cum situaţia *actuală* a limbilor se opune situaţiei *originare* a limbii divine. Rostul poetului este acela de a reconstitui, măcar parţial, limbajul divin. Dacă esenţa fiinţei umane constă în „a pune misterul şi a încerca o revelare a lui", atunci poezia autentică — una din formele acestei tentative mereu sortite eşecului, care nu reduce ci potenţează misterul cosmic — este aceea care se leagă de două modalităţi specifice, originare, ale gîndirii (şi deci, limbii) omeneşti : miticul şi magicul. Gîndirea mitică constituie o încercare „de a revela un mister, cu mijloace de imaginaţie", convertind misterul existenţei, „dacă nu adecuat, totuşi în chip pozitiv, prin figuri care satisfac prin ele însele" ; în timp ce în gîndirea magică „însuşi misterul ca atare prinde consistenţă, ca într-un apendice lucid al său". Adevărata poezie trebuie, deci, să aibă o anume „sarcină"



Scanned with OKEN Scanner

mitică şi magică, la diverse nivele ale materialului verbal în care se încorporează : la nivel lexical, ea va acorda preferinţă cuvintelor cu „sarcină magică“ (zarişte, măgură, fîntînă, lamură, dor etc.) sau celor cu „sarcină mitică“ (sus, jos, adînc, etc.), sarcina fiind înţeleasă aici ca un fel de forţă, ca un fel de energie iradiantă, originară ; la nivelul imaginilor, ea se va bizui îndeosebi pe metaforele „revelatoare“ (care prezintă un spor axiologic faţă de cele „plasticizante“, datorită faptului că pun în lumină o „latură ascunsă“ a obiectului) ; în fine, la nivelul discursului, ea va practica formele exorcistice sau cele ale ritualului mitic. De ce aceste preferinţe pentru magic şi mitic ? Pentru că, în felul acesta, cuvîntul poetului ar întoarce limba actuală, vorbită curent, spre propriile-i obîrşii, spre inocenţa şi eficienţa iniţiatică şi chiar creatoare a Cuvîntului dintîi, spre virtuţile lui originare : cîntarea poetului înseamnă, astfel, risipă esenţială care se investeşte în ascultător cu calitatea de a dura peste timp : *Unde un cîntec este, e şi pierdere, / zeiască, dulce pierdere de sine. / Dar cel ce-ascultă dobîndeşte viu contur, / în armoniile treptat depline / un templu, un menhir sau crin devine* („Unde un cîntec este“).

Acum se poate înţelege şi dubla accepţie a termenului „a mîntui“, atunci cînd Blaga afirmă că poetul este chemat „să mîntuie cuvîntul“. Pe de o parte, Poetul are rostul de a salva cuvintele din condiţia lor de instrumente ale determinării individuale, de a le mîntui din „păcatul“ în care au căzut, datorită degradării limbii divine ; întorcîndu-le spre obîrşia lor, el le restituie virtutea esenţială, refăcînd „un grai pierdut demult“. Dar restituindu-le obîrşiei lor, poetul le întoarce în sînul Tăcerii dintîi, adică „le mîntuie“, în sensul că le face să se încheie, să se sfîrşească în liniştea din care odată s-au zămislit : le constrînge să-şi afle sfîrşitul în propriul lor început. Iată de ce cuvintele poetului sunt „stinse“, ele au o margine esenţială de Tăcere, aşa cum o plantă smulsă din solul ei natural păstrează, agăţată de rădăcinile sale neconsolate, o parte din ţărîna care a nutrit-o. *Cu cuvinte stinse în gură* — spune Blaga — *am cîntat marea trecere, somnul lumii, îngerii de ceară* („Biografie“). Cînd, în poezia „Stihuitorul“, el spune că nu face altceva decît să „traducă“ în



Scanned with OKEN Scanner

limba românească *un cîntec pe care inima (...) mi-l spune, îngînat suav, în limba ei,* acest limbaj al inimii nu înseamnă limbajul mut al sentimentelor nude, ci limbajul Muţeniei înseşi, al marii Tăceri dintru început. Ideia este, de altfel, reluată, mult mai explicit, în „Poeţii" : *Vorbind sînt muţi. Prin evii ce se nasc şi mor, / cîntînd, ei mai slujesc un grai pierdut de mult. / Adînc, prin semnţiile ce-apar şi-apun, / pe drumul inimii ei vin şi trec. / Prin sunet şi cuvînt s-ar despărţi, se-ntrec. / Îşi sînt asemenea prin ceea ce nu spun...*

Osîndit la cuvînt, şi osîndit să osîndească prin cuvînt, Poetul este omul prin excelenţă care se salvează pe sine în ipostază de Creator, şi — datorită ritului său verbal — mîntuie cuvintele întorcîndu-le în *ţara fără nume* a Tăcerii, în patria lor.

Scanned with OKEN Scanner

# Lectura poeziei

Scanned with OKEN Scanner

# Poeți români

Scanned with OKEN Scanner

## Poeţii români şi folclorul

Între 1851, data la care apare *Povestea vorbei* de Anton Pann, şi 1896, anul în care George Coşbuc tipăreşte *Fire de tort*, literatura română — cu o grabă tipică de organism tînăr, dornic de afirmare de sine — parcurge patru trepte fundamentale ale relaţiei poezie populară-poezie cultă, încheind un fel de ciclu.

1. Primul pas important aparţine acelui „fiu al Pepelei, cel isteţ ca un proverb", care a fost Anton Pann. Străin de interesul entuziast şi programatic al romanticilor faţă de folclor, ignorînd conceptul de „literatură populară", acest prim „folclorist" al nostru s-a orientat spre creaţia populară datorită unui dublu instinct : mai întîi, o propensiune de tip clasic spre „moralităţi", care l-a determinat să culeagă şi să „monteze" literar o impresionantă cantitate de zicale şi proverbe, de la expresiile cele mai burleşti pînă la parimiile cele mai grave şi mai pline de tîlc ; în al doilea rînd, un adevărat geniu verbal, curios şi insaţiabil, care l-a îndemnat să aştearnă pe hîrtie, pentru prima dată, un lexic nespus de pitoresc circulînd, pînă la el, exclusiv în zonele comunicării orale. Bineînţeles, Anton Pann nu are cunoştinţă de adevărat folclorist : ca şi Ion Creangă, mai tîrziu, în proză, el „se scaldă" în folclor în mod spontan, îl foloseşte în scopuri personale, fără a realiza disociaţii de paternitate artistică. Lacom de tot ceea ce îi oferă geniul naţional al limbii şi experienţa

acumulată, și fixată verbal, a comunității etnice, Pann „recoltează" folclorul cu candoarea și aplicația gospodărească a unui țăran care coseşte iarba de pe cîmp sau culege fructele de pe marginea drumului, bunuri ale nimănui și ale tuturora. Aglomerînd sentințe, Pann confecționează adevărate „îndreptare" de comportament, de tipul : *Aideți să vorbim de geabă / Că tot n-avem nici o treabă. Fiindcă, / Gura nu cere chirie / Poate vorbi orice fie — De multe ori însă / Vorba, din vorbă în vorbă, / Am ajuns și la cociorbă. Ș'atunci vine proverbul : / Vorba pe unde a ieșit / Mai bine să fi tușit. — De aceea : / Cînd vrei să vorbești, la gură / Să aibi lacăt și măsură. — Adică : / Vezi bârna din ochiul tău / Și nu vorbi p'alt de rău. — Spre pildă : / Cînd vei vorbi de mucos / Nici tu să fii urduros. / Că nu e mai urît cînd cineva / Face pe frumos / Că e ponevos, / Și pe cel urît, că e aurit. — Altul iar / Trîntește cuvîntul tronc, / Ca cloșca cînd face clonc.*

Fără îndoială, timpul care ne desparte de aceste producții sporește azi, pentru noi, comicul și savoarea lexicală, deturnînd versurile de la intenția moralizatoare inițială, făcînd ca pitorescul lingvistic, comicul burlesc al situațiilor realiste, naturaliste, să prevaleze asupra conținutului de „înțelepciune" populară. În felul acesta, cu complicitatea timpului care a dizolvat miezurile etice ale aforismelor, dar le-a accentuat culoarea estetică, Anton Pann a devenit, pentru G. Călinescu, unul dintre primii noștri „umoriști".

2. Odată cu V. Alecsandri se poate vorbi, la noi, despre o primă abordare lucidă, diferențiată a creației populare, despre o atitudine programatică față de acest tezaur spiritual național. Sub influența Romantismului francez, unde admirația față de „la chanson populaire" se poate nota chiar la un fantast rafinat ca Gérard de Nerval, Alecsandri pare să aibă sentimentul capodoperei folclorice ; în sensul acesta, el întîlnește atitudinea preromanticilor și romanticilor germani, care afirmau superioritatea valorică a poeziei populare asupra celei culte, chiar dacă nu reia, teoretic, această teză. Practic însă, autorul *Doinelor* descoperă în poeziile populare un întreg univers de viață rurală, stratificat pe diverse planuri : planul so-



Scanned with OKEN Scanner

cial al luptei haiduceşti, planul istoric al legendelor naţionale, planul mitic al basmelor, planul psihologic al erosului şi al înfrăţirii cu natura. În contextul istoric şi cultural al vremii, cînd problema esenţială era *întemeierea* unei literaturi naţionale, Alecsandri se va îndrepta spre poezia populară ca spre un imens rezervor de motive, teme, forme şi atitudini literare. Psihologic vorbind, paşoptiştii erau destul de aproape de popor, pentru ca o reală conştiinţă artistică să găsească în folclor modele demne de urmat, ba chiar să împrumute din tematica şi speciile lui, din lexicul său bogat şi colorat materia primă pentru o creaţie personală. Dacă judecăm comparativ, intervenţia directă a lui Alecsandri în „textul" poeziilor populare culese (1852) este cu totul modestă, faţă de uriaşa influenţă pe care folclorul românesc a exercitat-o asupra poeziei sale proprii, în prima sa perioadă de creaţie. Se poate afirma că însuşi gustul său a fost puternic modelat de caracterul general al poeziei populare şi aceasta datorită faptului că Alecsandri a fost, la noi, primul scriitor care a văzut în folclor „comori nepreţuite de simţiri duioase, de idei înalte, de notiţe istorice, de crezuri superstiţioase, de datini strămoşeşti şi mai cu seamă de *frumuseţi poetice pline de originalitate şi fără seamăn în literaturile străine*" (subl. mea), adică — aşa cum însuşi continuă — „o avere naţională, demnă de a fi scoasă la lumină ca „un titlu de glorie pentru naţia română."

Din păcate, V. Alecsandri n-a avut forţa creatoare necesară pentru a depăşi, în poezie, simpla imitaţie folclorică. Împrumuturile directe l-au strivit, la toate nivelele : ritmul alert, metrica scurtă a doinelor şi cîntecelor de lume l-au obligat la o gesticulaţie erotică vioaie dar superficială ; gustul îndoielnic pentru diminutive i-au degradat graţiozitatea ; inspiraţia eroică sună adesea exterior, bombastic *(Ura ! vulturul din nori / Răcni falnic de trei ori).* Abia atunci cînd se eliberează de schemele formale populare, păstrînd numai tematica socială sau istorică, adevăratul Alecsandri reîntîlneşte poezia folclorică într-o zonă a conţinuturilor ce ţin mai mult de un anume ethos naţional, decît de valorile estetice ale creaţiei populare.



Scanned with OKEN Scanner

Meritul său este de a fi descoperit, explorat şi anexat pentru conştiinţa culturală românească un vast teritoriu de sensibilitate anonimă, impersonală, în care respiră istoria şi imaginaţia unui întreg popor, o adevărată patrie orală, impalpabilă.

3. Cu intuiţia creatoare a marilor poeţi, Eminescu şi-a dat seama că, în raportul poezie populară — poet cult, secretul reuşitei artistice rezidă *în prezenţa completă a personalităţii înlăuntrul modelului folcloric.* A confisca pentru sine formele, nealterate, ale poeziei populare înseamnă a le utiliza ca o *mască.* Eminescu nu aduce decît modificări infinitezimale formei populare ; şi preia, aproape complet, materialul imagistic concret al cîntecelor anonime ; dar, înlăuntrul acestui model, aşa cum observa G. Călinescu, poetul cult îşi strecoară propria sa sensibilitate, propria sa „filozofie", sinteza aceea de suferinţă personală şi aspiraţie metafizică spre neant, spre repaos, care constituie pecetea specifică a lirismului său. Iată această „Doină", în care criticul vede un real model de „folclor savant" : *Codrule, Măria-Ta, / Lasă-mă sub poala ta, / Că nimica n-o strica / Fără num-o rămurea, / Să-mi atîrn armele-n ea. / Să le-atîrn la capul meu, / Unde mi-oi aşterne eu, / Sub cel tei bătut de vînt / Cu floarea pîn-la pămînt, / Să mă culc cu faţa-n sus / Şi să dorm, dormire-aş dus. / Dar s-aud şi-n visul meu, / Dragă codre, glasul tău, / Din cea rarişte de fag, / Doină răsunînd cu drag, / Cum jelind se tragănă / Frunza de mi-o leagănă. / Iară vîntul mulcomit / Va vedea c-am adormit / Şi prin tei va răscoli / Şi cu flori m-o coperi.*

Două sunt elementele de bază care operează aici, apropiind cultul de popular : ritmurile cosmice şi sugestia somnului, pe de o parte ; coborîrea la „acel sublim impersonalism poporan" (G. Călinescu), pe de altă parte. Dar acestea, mi se pare mie, se înscriu într-o atitudine mai generală a lui Eminescu : aceea de a nu stabili contacte creatoare cu un model preexistent (folcloric sau cult) decît în punctele de consonanţă organic-spirituală dintre eul său personal şi universul artistic ce i se propune. Eminescu nu se întîlneşte cu folclorul oriunde şi oricînd, indiferent de teme şi motive, ci numai acolo unde



Scanned with OKEN Scanner

elementele de împrumut se arată a fi, *a priori*, adevărați rezonatori ai sufletului său. Comunicarea este subterană, aproape nevăzută, în zona profundă unde aspirația spre somn, stimulată de marile ritmuri ale naturii romantice, se întîlnește cu „dorul" său, saturat filozofic, de teoria indică a Nirvanei. Depersonalizarea naturii (toate elementele ei — aștri, mare, codru, rîuri etc. — sunt golite de orice miez realist, devenite simboluri pure), ca și impersonalizarea sentimentului se realizează pe un fond de maximă *trăire personală* a unor idei generale hrănite, deopotrivă, de experiență existențială și de cultură. După cîteva elemente care o „situează" istoric și geografic, natura eminesciană evadează în fabulos, dimensiune spirituală tipică Romantismului eminescian, ca în acest fragment din „Mușatin și Codrul" : *Săracă țară de sus, / Toată faima ți s-a dus ! / Acum cinci sute de ai / Numai codri îmi erai, / Împrejur creșteau pustii, / Se surpau împărății, / Neamurile-mbătrîneau, / Crăiile se treceau, / Numai codri tăi creșteau, / Și în umbra cea de veci / Curgeau rîurile reci, / Limpejoare, rotitoare / Avînd glasuri de izvoare.*

Ca orice mare romantic, Eminescu se apropie de folclor nu ca de o realitate de ordin istoric, ci ca de un tărîm al fabulosului, spațiu redimensionat în care setea sa de creație mitologică găsește un teren propice de manifestare. Această capacitate a personalității eminesciene de a fi ea însăși și mereu prezentă înlăuntrul unui model folcloric atît de concret (ritmul, metrica, rimele, repetițiile, lexicul, turnurile frazei, gestica personajelor etc. — toate acestea sunt esențialmente fidele creației orale) reprezintă pînă azi momentul cel mai strălucit și mai bogat artisticește din literatura noastră : o consonanță selectivă între o personalitate extrem de marcată de cultură și un fond de sensibilitate și expresie anonimă. Prin Eminescu, folclorul românesc este răpit spre cosmic și metafizic, actualizînd astfel latențele muzical-filozofice ale „Mioriței".

4. Într-un anumit sens, George Coșbuc restituie lumii țărănești colective și anonime prada acestui rapt eminescian. Pe cît de culte sunt poeziile în formă folclorică ale lui Eminescu, pe atît de populare sunt poeziile în formă cultă ale lui Coșbuc. Eminescu inventa mari vîr-



Scanned with OKEN Scanner

teje cosmice, în care sufletul popular ameţeşte în aerul rarefiat al ideilor generale, al simbolurilor sempiterne ; Coşbuc, dimpotrivă, reduce marile mişcări ale naturii rurale la ritmurile mărunte, gospodăreşti ale lumii ţărăneşti din Transilvania : căderea apelor în vad, învîrtejirea roţilor de moară, sfîrîitul cosmic al fusului ; iar acestea, la rîndul lor, nu sunt decît imagini ale unei mecanici psihologice rurale, evidente atît în balade, cît şi în idile. Nici un ritm coşbucian nu este tipic folcloric ; mare amator de scheme strofice diverse, Coşbuc pare dominat de modèle literare culte, de la subiectele poeziei sale, pînă la varietatea metrică ; singurul punct de contact evident între el şi poezia populară este lexicul. Şi totuşi, întreaga sa poezie, ca un sprinten alai de rîuri şi pîraie, se varsă în marea anonimă a sensibilităţii şi creaţiei populare.

Mai întîi, Coşbuc e popular — în sensul că răspunde unei concepţii şi simţiri de tip ţărănesc — datorită *anecdoticului* care stăpîneşte poezia sa, şi care constituie un element de bază al creaţiei folclorice. Să nu se uite că romanticii au apelat la folclor şi ca la un tezaur al atitudinilor eroice, cultivate de epopee, epos şi baladă. Sensibilitatea ţărănească nu receptează lirismul în stare pură ; ea are nevoie de un suport epic care să-l vehiculeze. Apoi, acest anecdotic apare la Coşbuc aproape întotdeauna *ritualizat :* este epicul unei nunţi sau înmormîntări, al unei hore sau al unei lupte, toate canonizate ritmic. Cea mai frecventă figură de stil coşbuciană, personificarea, conferă unor realităţi diverse (doină, vînt, rîu) un comportament uman, în care transpare o anume mecanică sufletească ; monoloagele personajelor coşbuciene feminine, expresii ale unor crize erotice, sunt — aşa cum s-a observat — adevărate „bocete sistematizate“ ; idilele sale răspund unei stereotipii impersonale a hîrjoanei amoroase. În al treilea rînd, Coşbuc e popular graţie uriaşului *edificiu sonor* al poeziei sale, acelei dimensiuni acustice — relevată de Vladimir Streinu — care înscrie în ureche o desfăşurare faptică tipică şi un conţinut afectiv (nostalgic sau plin de voioşie, elegiac sau scuturat de frenezia dansului) exprimat simplu şi direct. În fine, Coşbuc e popular datorită unei consecinţe firesti a caracterului



Scanned with OKEN Scanner

acustic al liricei sale : *abundența versurilor-sentință,* ușor de fixat în memorie, care — spre deosebire de lirismul gnomic al lui Eminescu, înclinat spre metafizic — conțin, într-o formă accesibilă, adevărate extrase de filozofie practică. De origine cultă extrem de diversă, ele manifestă un sincretism etic aproape impersonal, ceea ce le pune la dispoziția tuturora.

Iată ciclul parcurs în secolul trecut de către literatura noastră cultă pusă în fața creației populare : treapta spontană a spicuirii paremiologice, ilustrată de Anton Pann, pe care gustul nostru mereu mai rafinat, îl înscrie pe o orbită estetică ; revelația universului popular în creația poeților anonimi, în care V. Alecsandri a văzut o „oglindă a sufletului românesc", demnă de imitat ca sursă pentru o „renaștere culturală națională", așa cum a visat-o Alecu Russo ; momentul Eminescu, exemplar, dar singular prin izbînzile sale, în care folcloricul — păstrîndu-și caracterul modelator inalterabil — este prelungit în cosmic și mitic, grație intervenției unei personalități romantice fără egal ; și, în fine, acordarea unei poezii tipic culte, cum e aceea a lui George Coșbuc, la sensibilitatea și mecanica psihologică populară, la gustul estetic al țărănimii. E ca și cum, mulțumită de sevele anonime care au hrănit-o și stimulat-o, în plină exultanță de sine, poezia română cultă își plătește datoria față de geniul național, nu prin forme tipic folclorice, ci printr-un lirism aproape impersonal, de tip obiectiv, gata oricînd să-și piardă semnătura pentru a reintra în circuitul anonim.

5. Ciclul acesta părea definitiv încheiat, nu numai pentru că epuiza, oarecum, relațiile posibile dintre literatura cultă și cea populară, nu numai pentru că marca, într-adevăr, realizarea unei „renașteri naționale", ci și pentru că, din perspectiva unei evoluții moderne a lirismului nostru, părea să reprezinte o mișcare retrogradă. Atent la orientarea liricii noastre de după primul război mondial, prizonier — poate — al propriei sale „teorii a sincronismului", un critic ca E. Lovinescu scria în 1926 : „Disociația literaturii culte de literatura populară e pe cale de a deveni postulatul epocii noastre". Adversar al poporanismului, același critic îl considera „în contradicție totală cu termenul actual de evoluție a literaturii



Scanned with OKEN Scanner

noastre“ reprezentînd „o forță reacționară“. Un deceniu mai tîrziu, într-o lucrare intitulată *Zăcăminte folclorice în poezia noastră dintre cele două războaie mondiale*, Al. Dima a răspuns, practic, unei atari observații, identificînd în lirica noastră interbelică prezența temelor folclorice la poeți de seamă, ca V. Voiculescu, Ion Pillat, Adrian Maniu, Ion Barbu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi etc. și anume, pe trei planuri : ca expresie a unor credințe populare (mitologia astrelor, a pămîntului, a comorilor, ființele animale, sufletul și viața de dincolo, ființele divine, motivele magice), ca oglindire a unor obiceiuri (rituri ale vieții individuale : nașterea și moartea ; ocupațiuni : păstoritul, haiducia, agricultura ; sărbătorile religioase), și ca influență a literaturii populare propriu zise (basmul și legenda ; înrîuriri de formă).

Rîndurile ce urmează nu vor încerca să continue și să completeze o asemenea întreprindere, prin aplicații la poezia noastră modernă. Interesant, în relația literaturii populare cu cea cultă, nu mi se pare identitatea de motive, împrumuturile tematice, și nici măcar adaptarea unor forme prozodice folclorice ca atare, ci — dincolo de toate acestea — comportamentul creator al diverselor personalități față de ideia de folclor și față de realitatea concretă a artei populare. Tratarea unui motiv de proveniență populară, abordarea unei teme folclorice sau practica unor forme derivate din metrica poeziei populare nu depășesc caracterul fortuit al unor întîlniri nesemnificative, notabile doar în cadrul istoriografiei literare, decît în momentul în care divulgă, prin ele, una din dimensiunile fundamentale și particulare ale unui spirit creator ; adică în momentul în care se înscriu pe linia unor necesități intime ale unui laborator de creație, actualizînd niște valențe obscure. Dacă atitudinile teoretice și normative, acelea care angajează direcțiile unei culturi, față de literatura populară pot fi — și sunt, fără îndoială — limitate, ca număr, comportamentul individual al creatorilor față de arta populară îmbracă, practic vorbind, forme nenumărate. Identificarea și definirea acestor diverse abordări ale folclorului în chiar actul intim de creație artistică, are rostul de a circumscrie, și mai mult,



Scanned with OKEN Scanner

fațetele unei personalități poetice, pe de o parte ; dar și pe acela de a propune, pînă la urmă, o anumită tipologie artistică.

6. Ca orice personalitate care confiscă pentru sine, ilustrînd-o și depășind-o, aria întreagă a curentului din care face parte, G. Coșbuc a epuizat, într-un fel, și posibilitățile de orientare în spirit spre realitatea populară, spre folclor. La semănătoriștii, și în general la tradiționaliștii care-i urmează, nu se mai poate vorbi despre aceeași consonanță generală a liricii culte cu arta poporului, ci — cel mult — despre o consonanță specială cu anumite specii ale poeziei folclorice.

Astfel, Ștefan O. Iosif manifestă o înclinație personală spre cîntecul haiducesc : preluînd această formă a poeziei populare, el izbutește să-i dea acea tonalitate blîndă și muzicală care constituie specificul liricii sale. Modestele sale cîntece despre Gruia și Pintea sunt populare prin tematică și metrică, dar recompun elementele folclorice într-un timbru filtrat, într-o sensibilitate minoră, melancolică, în contradicție cu „subiectul" propriu-zis. Cheie cu doi bemoli, această tratare conferă vitejescului un fel de surdină, care-l face mult mai discret, în pofida unei gesticulații lirice grandilocvente : *Dunării fac turcii vad, / Trăsnet este Gruia. / Șapte popi la Țarigrad / Cîntă „Aleluia !"* („Gruia"). La un nivel superior de prelucrare, din folclorismul lui Iosif, nu mai rămîne decît motivul haiducesc, ritmica personală anulînd sugestia popularului, ca în faimoasa „Doină" : *Se tînguiesc / Tălăngi pe căi, / Și neguri cresc / din negre văi, / Plutind pe munți... / La făgădău, / La Vadul-Rău, / Sus la răscruci, / Vin trei haiduci / Pe cai mărunți...*

La Octavian Goga, consonanța amintită mai sus se manifestă în direcția cîntecului de lume, formă sentimentală, care nu exclude totuși umorul și voioșia. Fidel, poetul păstrează cadrul concret — natural și social — al acestei specii de folclor : crîșma de lîngă pădure, lăutarul, mica aventură amoroasă, cheful care descătușează efuziunile. Aportul personal constă în sentimentalizarea excesivă a expresiei, în lacrima care sticlește patetic în inima cîntecului : *Sus la cîrciumă-n Dealu-Mare / De trei zile țin soboru... / De trei zile beau și-mi zice / Din lăută Laie*



Scanned with OKEN Scanner

*Chioru !* Aceste „cîntece“ trec, dealtfel, pe nesimțite, în romanță. Ca și la Eminescu (în „ciclul sentimental“), ca și la Coșbuc, revărsarea sensibilității lirice culte în matca populară se realizează în forme metrice și ritmice care nu copiază modelul folcloric (*Dorurile mele / N-au întruchipare, / Dorurile mele-s / Frunze pe cărare... / Spulberate și strivite frunze pe cărare),* ci se întîlnesc cu sufletul poporului la nivelul unei expresii simple, directe și sentimentale.

În felul acesta, cu răzlețe accente personale, se sleiește în matca poporanistă șuvoiul unei orientări care, din exces programatic, devenise, în primele decenii ale secolului nostru, saturată de sine însăși și ilustrativă. În fața modernismului simbolist, care se impunea datorită unei poetici noi, datorită unei sensibilități mai rafinate, datorită unor „motive“ ce respirau un aer european, lirica de inspirație autohtonă a trebuit să aștepte apariția unor personalități artistice puternice care să împrospăteze contactul cu sursele folclorice, în cadrul unor poetice personale.

7. La un poet ca Tudor Arghezi, de pildă, contactul cu folclorul trebuie căutat, desigur, în volumele *Flori de mucigai, Hore* și *Stihuri de abecedar.* Dar investigația trebuie să depășească tematica propriu-zisă, adică reflectarea unor motive și fapte populare (asemenea teme se pot găsi destule, chiar în *Cuvinte potrivite) :* nu „subiectele“ din *Flori de mucigai,* ci tonul general al expresiei indică, aici, modul în care poetul se apropie de folclor ; iar acest ton general se vădește în despuierea versului de orice solemnitate a rostirii, în caracterul *oral* și *familiar* al dicțiunii poetice. Nici măcar lexicul nu este, aici, destul de elocvent ; căci poetica de convertire a „mucigaiului, bubelor și noroiului“ în „frumuseți și prețuri noi“ e prezentă încă în „Testament“, și ține de o estetică post-romantică a urîtului expresiv, și nicidecum de cruditatea limbajului popular propriu-zis. (De altfel, folclorul autentic nu utilizează niciodată, în poezie, limbajul „buruienos“). E adevărat că această propensiune spre cuvîntul expresiv, de sorginte populară, se întîlnește cu anumite rituri magice țărănești în cele cîteva „descîntece“ sau în suita „Blestemelor“ ; dar ceea ce e important în aceste producții mi se pare a



Scanned with OKEN Scanner

fi trecerea spre *ludic* a rostirii argheziene, ori de cîte ori se apropie de ritmurile scurte ale poeziei populare. O trăsătură esențială a geniului arghezian, acea capacitate de „copilărire", ca temei interior al jocurilor verbale de mare candoare, își găsește teren fertil și se declanșează cu impetuozitate în forme și tonalități simili-populare. Naivitatea simulată a poetului află în ritmurile adoptate pentru „hore" și pentru poeziile numite ulterior „copilărești" tiparele străvechi, verificate și decantate, ale unei naivități sincere, necontrafăcute. Cu alte cuvinte, sugestia folclorică sporește la Arghezi una din trăsăturile de bază ale poeziei sale — truculența. Fenomenul este evident îndeosebi în poeziile din ciclul „Copilărești" : de la acel „Creion" inițial *(Fă-te, suflete, copil / Și strecoară-te tiptil...)*, prin „Facerea lumii" *(Cînd a fost la început, /Nu era nimic făcut. / Lumea toată era goală, / Ca o tidvă, ca o oală)*, prin „Abece" și „Alfabetul". (Arghezi e primul nostru poet cult care scrie... ghicitori : *Cine vine mîndru și călare / Și nici cal măcar nu are ?* (M),) prin „colindele" laice, pînă la „Țara piticilor".

Un exămen atent al acestei producții arată că procedeele prozodice simili-populare constituie, pentru Arghezi, un mijloc de de-realizare a realului, de proiecție a unei lumi miniaturale și pestrițe, pusă pe joacă și șotii ; exact așa cum, în *Flori de mucigai*, apariția metricei scurte și enumerarea zglobie desvăluia, sub pojghița de mizerie socială a delincvenților, sufletul lor candid, situat în bătaia harurilor. Aici, o lume de bîlci colorat și hîtru, redus la proporții liliputane (metrica folclorică se însoțește, la Arghezi, întotdeauna cu o redimensionare a realului) își etalează forfota zgomotoasă și mișuneala de gîngănii agile. Și totuși, această lume de Moși nu e pur estetică, gratuit decorativă, ci mai curînd esopică, deoarece tot ceea ce se petrece aici (și, ca niciunde, în aceste poezii Arghezi e un narator prin excelență, sacadat, dar inepuizabil) pare o uriașă fabulă pentru „îndreptarea" unor „școlari" săraci cu duhul. O impresie de totală transparență și levitație plutește peste acest univers de iarmaroc : tonalitatea folclorircă sublimează realitatea, la jocul candid-inconștient al personajelor se adaugă jocul material, muzical al vocabulelor și ritmurilor, ponderea zilnică a lumii se

dizolvă în păpuşerie deopotrivă grotescă şi graţioasă, în joc aerian de particule vii.

Mi se pare indiscutabil că, pentru Arghezi, spaţiul prozodic de sorginte folclorică reprezintă tărîmul ludic al copilăriei absolute, un basm al mîntuirii pentru oameni mari.

8. Uşor de depistat, dar fără prea mari cîştiguri pe planul semnificaţiilor, este motivul folcloric al descîntecului în poemul „După melci" al lui Ion Barbu. Mult mai aproape ca alţi poeţi de forma poeziei populare (metrică, rime interioare, invocaţii, exclamaţii, onomatopei, etc.), autorul „Domnişoarei Hus" e îndeosebi mai aproape de un anumit folclor, circumscris geografic şi istoric, acela al spaţiului balcanic. Spiritul antonpannesc al cadenţelor şi lexicului său se exercită însă nu „peste mode şi timp", ci — dimpotrivă — într-o proiecţie mitică şi magică ce se fixează pe un cert prag al istoriei. Folclloricul facilitează la maximum această regresiune ritualizată spre alboarea Isarlîkului, spre universul pestriţ şi bîntuit de fanatisme al unei „noi Grecii".

„Folclor, sau poezie violent individuală (scria undeva poetul-matematician). Aici numai, la aceste extreme, se plasează invenţiunea şi accentul veridic. Numai entităţile şi numerele foarte mari sunt călăuzite de legile regeşti". Propunîndu-ne aparent o ireductibilă opoziţie între creaţia anonimă şi colectivă, expresie a unui suflet generic, şi creaţia personală a artistului cult, expresie a unei sensibilităţi strict particulare, Barbu ne invită, de fapt, să medităm la secreta, aproape matematica lor conivenţă. Căci, ca întotdeauna, extremele se ating. Şi nu e prea greu de văzut cărei „legi regeşti" se supun şi una şi cealaltă. Ce este folclorul, dacă nu expresia artistică a unei sensibilităţi iniţial individuale, asumată de o întreagă colectivitate, generalizată, devenită rit (doină, bocet, strigătură, blestem, descîntec etc.) ? Şi ce este orice poezie cultă autentică, dacă nu o expresie verbală particulară care tinde să se înscrie în sfera universalului, adică să devină un rit indimenticabil ?

Contactul cu folclorul semnifică, la Ion Barbu, tocmai această complicitate secretă a individualului cu generalul în spaţiul canonizat al ritualicului. Ciclurile „Uvedenrode"



Scanned with OKEN Scanner

și „Domnișoara Hus“ sunt deopotrivă violent folclorice și violent individuale : nicăieri împrumuturile materiale din poezia populară nu sunt mai evidente ; nicăieri scriitura personală nu este mai acuzată. Nicăieri — și acesta mi se pare lucrul esențial — nu se pune mai bine în evidență caracterul de oficiere al liricei barbiene, caracterul inițiatic al unei poezii de tip ritualic. La Eminescu folclorul constituia o mască, menită să ascundă — sub elementele materiale ale unei anumite realități tipizate — o filozofie personală. La Ion Barbu, folclorul e o fereastră deschisă spre laboratorul său intim, o catapeteasmă transparentă spre altarul în care, ca un sacerdot al unor mistere cosmice, poetul oficiază marea liturghie a cuvintelor mîntuitoare. El este fără îndoială singurul poet din lume la care elementele folclorice, asemenea elementelor chimice într-un athanor, sunt puse sub patronajul Trismegistului, adică silite să slujească unui ritual obscur, hermetic : adversitate oarecum substanțială, pe care numai un alchimist al cuvîntului o poate converti în „nuntă necesară“.

9. Evidențierea relațiilor dintre creația lui Lucian Blaga și folclor nu poate fi epuizată în cîteva rînduri. Mai întîi, un sumar al motivelor populare care apar în poezia lui, precum și modul în care materialul folcloric a fost prelucrat, ar necesita practic un adevărat studiu. În al doilea rînd, alături de motivele evident folclorice, există o mulțime de elemente mascate, diformate, preluate parțial, care nu se dezvăluie decît la o cercetare extrem de minuțioasă și aplicată. Cine ar bănui, de pildă, sorgintea populară a unor versuri ca : *A fost cîndva pămîntul nostru străveziu / ca apele de munte-n toate ale sale, / în sine îngînînd izvorul clar și viu. / S-a-ntunecat apoi, lăuntric, ca de-o jale, / de bezne tari ce-n nici un grai nu se descriu. / Aceasta-a fost cînd o sălbatică risipă / de frumuseți prilej dădu întîia oară / păcatului să-și facă pe subt arbori cale ?* („A fost cîndva pămîntul străveziu“) sau : *Lucian Blaga e mut ca o lebădă. / ... / El caută apa din care bea curcubeul.* („Autoportret“) ? Și totuși, în *Spațiul mioritic*, gînditorul notează : „După o legendă românească de circulație regională, pămîntul a fost la început străveziu ca apa, încît se putea vedea prin el. Pămîntul s-a bucurat

însă de această transparență numai pînă cînd Cain a ucis pe fratele său Avel". Și, ceva mai departe : „În Bucovina se crede că femeea, care vrea să se facă frumoasă, trebuie să se spele cu apă din care bea curcubeul".

Mult mai important de subliniat mi se pare contribuția gînditorului Blaga la orientarea spre folclor a poetului. Această orientare este categoric *programatică,* și derivă din concepția sa de filozof al culturii, din distincția sa între culturile „minore" și culturile „majore". După părerea sa, cele două noțiuni nu implică o diferență axiologică : *„Copilăria ca vîrstă adoptivă a colectivității și a creatorilor prilejuiește culturi minore ; maturitatea, ca vîrstă adoptivă a colectivității și a creatorilor produce culturi majore"*, spune el. (*Geneza metaforei și sensul culturii,* p. 352). Cultura populară este o cultură minoră : cristalizînd în mituri, saturată de magic, ea e rezultatul unei atitudini spirituale „copilăroase" ; dar în același timp, ea e depozitară a arhaicului, ea oglindește o cohabitare în armonie cu universul, cu natura, de care e legată prin „magice corelațiuni". Cultura majoră, în schimb, manifestă o „înstrăinare prea mare a omului de veșnica Mumă". Or, atît atitudinea spirituală „copilăroasă" în fața lumii, armonia cu natura, apropierea de Mume, cît și spontaneitatea mitică sunt, în același timp, trăsături esențiale ale creatorului de artă ; de aceea, apropierea acestuia de folclor constituie o regăsire a propriilor sale surse creatoare.

În plus, Blaga nu face nici o deosebire stilistică între creația populară și creația cultă, ca expresii ale „matricei stilistice" : o poezie de Eminescu este expresia „sufletului" românesc, a „spațiului mioritic", în exact aceeași măsură ca și „Miorița". Ceea ce înseamnă că îndreptarea programatică spre folclor a unui scriitor cult corespunde unui dat fundamental al originii sale etnice, căci — spune gînditorul — „matricea stilistică colaborează la definirea unui popor tot așa de mult ca sîngele și limba". Tradiția noastră însăși, adaugă el, „e matricea stilistică, în stare binecuvîntată ca stratul mumelor". Programatismul cultural al lui Lucian Blaga nu este, deci, decît înțelegerea lucidă și asumarea entuziastă a unui destin creator.

Dincolo de aceste poziții speculative, există desigur și o înclinare *organică,* ținînd de structura spirituală a po-



Scanned with OKEN Scanner

etului Blaga, spre lumea satului și spre faptele de cultură populară. „Fără o gîndire mitică nu ia ființă, din păcate, sau din fericire, nici o poezie", susține acest neobosit creator de mituri. Încît, dincolo de adeziunea sa tardivă la metrica populară (care, prin „fobia față de dactil", prin preferința marcată pentru iamb și troheu, ar exprima „legănarea" specifică a „spațiului mioritic") ; dincolo de procedeele de ipostaziere a diverselor sentimente, deprinse de la poetul popular anonim ; dincolo de frecventele mișcări de sus în jos din lirica sa (identitate cu „sofianicul" care predomină în folclor) ; dincolo, în sfîrșit, de tratarea conștientă a unor motive, împrumutate credințelor rurale, în stil tipic bizantin, — trebuie să i se recunoască poetului Blaga cea mai intimă, cea mai pasionată și mai fertilă înrudire *de substanță* cu arta populară românească. Iar gînditorul din el nu se simțea deloc jenat sau strîmtorat de această înrudire, deoarece a susținut întotdeauna, cu fermitate, că poporul român posedă „un original, profund și excepțional simț metafizic" care „ca orice mod popular, are un caracter profund organic, iar nu intelectual-discursiv, și se poate consuma fără retorică, discret, în arzătoare dar stăpînite viziuni". De aceea, poeziile sale în stil popular preiau cadențele folclorice, recurg la rime specific poporane, dar marchează totodată, pregnant, prezența creatorului cult atît prin lexic, cît și prin încărcătura lor ideatică : *Chiparoși ca fusele / 'n toate cimitirele / ne abat privirile / către inimi-dusele. // Neclintite-s morile, / gîndul, sarcofagele, / frunza și catargele. / Ard în lume orele.* („Coasta soarelui"). Într-o asemenea poezie, apropierea și depărtarea de folclor lucrează simultan asupra conștiinței noastre.

Folclorismul lui Blaga reprezintă cazul unic al unei apartenențe prin structură organică individuală și destin istoric cultural, asumată conștient și transformată în „program" artistic.

10. Comparativ cu marea sinteză blagiană, tentativele sporadice ale contemporanilor săi de a-și apropria sensibilitatea folclorică se dovedesc cu totul întîmplătoare și nesemnificative, chiar atunci cînd e vorba de poeți afiliați unui program cultural tradiționalist : împrumuturi



Scanned with OKEN Scanner

tematice, cu o vagă tendinţă de „lărgire“ a motivelor de basm sau legendă în simboluri cu spectru semantic mai larg, la V. Voiculescu ; exerciţii de versificaţie populară, cu sunet de „Mioriţa“ („Din fluier ciobănesc“), sau tablouri de un pictural vag bizantin, conform unui ortodoxism ilustrativ („Povestea Maicii Domnului“), la Ion Pillat ; reluări fragmentare de eresuri populare, cu funcţie preponderent decorativă, pitorească, la Adrian Maniu.

Din generaţia următoare, singurii poeţi la care folclorul a lăsat urme sunt Mihai Beniuc, Emil Botta şi M. R. Paraschivescu. La poetul „Cîntecelor de pierzanie“ se poate vorbi, în general, despre o adevărată gesticulaţie haiducească, realizată uneori în cadenţe populare : *Nu ştiu ce mi-e dat să fiu, / Nici nu ştiu cît voi fi viu, / Dar pe unde am trecut, / Floare a crescut din lut, / Floare cu miros de jaleş, / Să se uite lumea galeş, / Cu miros de busuioc, / Ca să stea lumea pe loc, / Să privească, să nu plece, / Şi să nu poată petrece, / Hop !.* Haiducul e însă poetul însuşi, încît pînă la urmă acest „cîntec de haiduc“ se arată a fi o artă poetică marcată. Mult mai relevantă mi se pare la Beniuc capacitatea de a transforma complet un ritm popular, de tip mioritic, conferindu-i timbru bătăios şi profetic : *Timpului acest / Mare şi funest / Eu i-am fost profet / Şi regret, regret...*

Gesticulaţia lirică halucinantă şi teatrală a lui Emil Botta suferă de o adevărată contaminare folclorică, atît la nivel lexical (regionalisme, abreviaţiuni, inversiuni, invocaţii etc.), cît şi la nivel tematic (motive de basm, personaje fantastice) ; o întreagă recuzită populară se adaugă atîtor teme personale şi livreşti, pentru a configura o seamă de cantilene inimitabile, pentru a „pune în scenă“ nişte spectacole delirante ale vieţii şi morţii, ale cruzimii şi candorii : *Păstorii cînd / ridică turmele / se face tăcere / şi amurgul e blînd, / Şi-mi apari tu vale, patria mea, / şi-mi răsai tu codre, / Fratele meu, fra ! / Şi vii şi tu mierlă, / îngerească mierlă / şi vrei să vorbim. / Dar despre ce ? / Iată despre ce : / O iubire nebună / cum în stele citim, / o Lucitoare... / Un dor pentru care / pieriră̆m, pierim.* („Silentio“). Un asemenea „inventar“ folcloric se conjugă cu invenţia, savant lucrată, de mici situ-



Scanned with OKEN Scanner

ații fantastice, în cel mai pur spirit popular, ca această „Logodnă" : *Din Saturn / pe masă-mi cădea / un mîndru inel, / Atunci au bătut la ușa mea, / Porumbel și Miel. // Colindători, bunii mei frați, / Porumbiel și Miel. // Colindători, bunii mei frați, / Porumbiel și Miel, / aho, aho, așteptați, / să-mi trec pe curat / frumosul rondel // Nu e timp, nu e timp, grăiau / Porumbiel și Miel, / te așteaptă logodnica ta. / O, ia, ia acest inel, / paza cea bună prin valea cea rea. / O, te așteaptă logodnica ta.*

Folclorismul lui Emil Botta stă în grația livrescă de a condensa liric mărunte nisipuri de aur mioritice.

Sugestiile existente în Anton Pann sau Tudor Arghezi, în direcția unui folclor de periferie urbană, capătă corp concret în interesul manifestat de M. R. Paraschivescu față de producțiile versificate ale mahalalei (retranscrise cu fidelitate) și, mai ales, față de universul sufletesc al micilor colectivități țigănești. Exemplul lui Lorca pare să fi jucat aici un rol stimulativ. M. R. Paraschivescu întocmește un adevărat „romancero gitan" românesc, în care transpare viața agitată a șatrei nomade, sau a „crailor de mahala", vădind o dialectică afectivă și un „cod al onoarei" specifice. Cadențele sunt populare, dar comportamentul personajelor, tonul și lexicul au un plus de pitoresc tipic : *I-am luat rochie de tafta, / papucei de catifea, / și-am dus-o prin mahala / ca să vază cine-o vrea / că e amureaza mea // (...) Și mă lua îndelicat, / numa-n șoapte și oftat, / cînd eram la ea în pat. / Of, pupa-o-ar mă-sa rece, / că dorul ei nu-mi mai trece*" („Cîntic de dor și of"). În „Rică" mișcarea baladescă se desfășoară linear, dezvăluind forța de caracter a eroului : *și cum venea într-o seară / senină de primăvară, / un țigan mai mărunțel / se tot da pe lîngă el : / „Dă, bă Rică, o țigare !" / Cînd căta prin buzunare, / parșivul cu mîna scurtă, / i-a băgat cuțitu-n burtă. // Toată partea muierească / a sărit să-l oblojească, / dar el nu voia deloc, / se ținea doar de mijloc / și și-a pus o barză-n cioc, / a aprins-o și-a zîmbit : / „Ce-o să mor dintr-un cuțit ? / Pîn'vin ăi de la Salvare, / mai poci să trag o țigare" // Așa era Rică — tare*". E vorba, așadar, de o consonanță particulară, nu cu o anumită formă de poezie populară, ci cu o lume aparte, așe-

zată — pînă nu demult — în marginea adevăratei societăţi, ale cărei reacţii sufleteşti, strict particulare în concretul lor, acced la semnificaţiile umane ale unei reale „chanson de geste", amintindu-ne eposul comico-eroic al lui I. Budai-Deleanu.

11. Lirica ultimilor ani are în Ion Gheorghe un poet al universului spiritual ţărănesc, care repetă — cu alte mijloace — cazul lui G. Coşbuc. Numai că, în timp ce poetul ardelean, hrănit de cultura universală şi mare creator de unităţi strofice, releva în cadrul poeziei culte un spirit rural bine definit istoric şi socializat, contemporan cu el, — tînărul poet muntean, rafinat prin instinct şi pasiune arheologică, restituie spaţiului nostru liric de azi o zare anistorică, legendară, a mentalităţii ţărăneşti.

Interesant e faptul că Ion Gheorghe nu recurge la materia poeziei populare. Limba sa poetică, puternic arhaizată, provine din cronici, din vechile cărţi populare şi bisericeşti, şi din anumite texte cantemiriene : grai arhaic de mare sugestie poetică, sfidînd morfologia şi sintaxa limbii actuale, palpitînd ca o uriaşă, monstruoasă plasmă verbală în chinurile facerii ; un fel de idiom bolborosit, cu multă caznă, pe un prag de proto-istorie românească. Nici „motivele" acestei poezii nu sunt luate din poezia populară, deşi anumite personaje coincid : ele se desprind parcă din frescele exterioare ale mănăstirilor bucovinene, sau ies — în poze hieratice, în culori afumate, de un acuzat bizantinism, — din cadrul icoanelor populare pe sticlă.

E o lirică descriptiv-narativă, de proiecţie în fantastic a naturalului, întocmai ca în basmele noastre care povestesc diverse călătorii ale lui Făt-Frumos pe celălalt tărîm : *(Manimazos) ajunse-n partea de mijloc a codrului — / acolo unde fagul întinsese-o ramură / spre faga ; acolo unde faga / şi-amestecase crengile / cu fagul / ajunse-n partea mamă, a codrului, / acolo unde trăia paltina, / unde era ulma, unde-frasina, femeia arborelui paltin / şi-a arborelui ulm şi femeia frasinului — / căci în patria lui Manimazos / arborii aveau perechi şi se-ndrăgeau / şi se lua mara cu mărul / şi toate florile se-alegeau / după bărbăţia lor, / şi toate florile se deosebeau / după fecioria lor —.* Motive tipice ale icoanelor pe sticlă — Adam şi Eva,



Scanned with OKEN Scanner

Maica cu Pruncul etc. — apar în naiva lor încremenire sub chipurile grosolane ale unor logodnici, țepene și ușor diforme, îmbrăcate în haine țărănești, așa cum se fotografiază țăranii la tîrg : *Într-această fotografie / înrămată cu-mpletitură de rafie / se vede dada Agapie, / mătușa călugăriță / cînd era-n brațe cu vărul Culiță* („Foto"). Paradisul înfățișat de aceste viziuni este, ca și personajele lui, tipic românesc : *La mărul cu vîrvorul neadormit / poloage de fir s-au întocmit ; / pe căpiță stă goală-golașă / care și-a pierdut cămașa / lîngă ea, golea / alb peste tot, ca fasolea ; / nevinovați și golei / ca doi pui fără tulei / aruncați ca două stîrvuri / la pomul celui mai viclean dintre vîrvori.* Tabloul poartă numele personajelor, ca la iconari : *Cineva scrisese pe perete / numele acelei fete : / Eva / lăcomeva ; / și numele acelui băiat / era cu briceagul în poartă tăiat : / Adam / diridam.* („La mărul cu vîrvorul"). Acest ton liric demitizant, în descripții, se aplică totuși unor mituri și unor personaje fabuloase, scoase din *Istoria hieroglifică,* sau aduse la lumină din proto-istoria noastră. Eresuri populare actuale își descoperă rădăcinile traco-scitice ; eroii unor obiceiuri practicate încă, dar spălate de orice magie, ca de pildă „Mutul", starostele Călușarilor, sunt puși să efectueze o regresiune în timp, pînă la sorgintea lor arhaică ; prin universul rural contemporan curg rîuri mitice : *la izvoarele Styxului e casa de nașteri a satului* („Acolo șezum"). Lumea cîntată de Ion Gheorghe e primitivă și violentă, cutremurată de cicluri geologice, — un fel de tărîm țărănesc subteran, peste care suflă un vînt primordial, de eresuri naive și purificatoare, — totul vădind — cum remarcă Eugen Barbu — „uneltele unui Bruegel sau Goya în mîinile unui țăran rămas la mitologii primitive, dar de o mare forță".

12. Mi se pare clar că, la capătul acestui excurs istoric, se pot desprinde cîteva concluzii de ordin general asupra raportului manifestat în cultura noastră între creația populară și creația lirică cultă.

Așa cum e firesc, o primă atitudine, de *valorificare* și *ilustrare* a folclorului, se întîlnește la Anton Pann (culegere și montaj paremiologic) și la V. Alecsandri (culegere,



Scanned with OKEN Scanner

revelare a unui tezaur de viaţă şi artă populară, imitare ilustrativă), ca o treaptă absolut necesară în momentul întemeierii unei culturi naţionale.

Odată cu apariţia marilor personalităţi artistice, atitudinile se diversifică şi se nuanţează. Momentul Eminescu reprezintă, fără îndoială, un moment de *simbioză :* un echilibru perfect guvernează raportul dintre factorul de creaţie personală (înţeles ca element de conţinut : filozofia eminesciană) şi factorul de creaţie anonimă (înţeles ca element de formă : prozodică şi lexicul folcloric).

Acest echilibru se tulbură în fenomenul cultural pe care-l prezintă, pe de o parte G. Coşbuc (lirism configurînd o adevărată monografie a vieţii sătești, într-un orizont istoric determinat, cu relaţii sociale precise), şi pe de altă parte, Ion Gheorghe (lirism configurînd un fel de arheologie rurală, un tărîm de eresuri şi legende). Şi la unul, şi la celălalt, se vădeşte un fenomen de *relevanţă* a popularului : mentalitatea ţărănească, orizontul natural moral, mecanica unor reacţii generice, — totul este ridicat la rangul de artă cultă, în absenţa formelor propriu zise ale literaturii populare.

Lucian Blaga constituie exponentul singular al fenomenului de *personanţă* folclorică : un ecou puternic, vizibil sau mascat, al popularului în structurile poeziei de creaţie cultă, ca rezultat al unei convergenţe la două nivele de contact — nivelul teoretic, speculativ, al filozoficului, unde popularul şi cultul se revelează ca două moduri de a fi ale unei singure „matrice stilistice“, iar orientarea spre folclor devine „program“, şi nivelul practic, al înrudirii dintre personalitatea creatoare şi energiile organice anonime populare, concretizat în invenţia de mituri.

În timp ce tradiţionaliştii exprimă sentimentul desrădăcinării din rural, Blaga efectuează o adevărată înrădăcinare în zarea populară ; primii celebrează un tărîm pierdut ; al doilea — un tărîm regăsit.

În lipsa unei atari înrudiri, dar în prezenţa totuşi a unor creatori perfect conştienţi de poetica lor, ca la T. Arghezi şi Ion Barbu, folcloricul joacă un rol important într-un proces de *cataliză artistică :* el permite actualizarea



Scanned with OKEN Scanner

unor potenţe de laborator — *ludicul*, ca procedeu de derealizare lirică, la autorul *Cuvintelor potrivite ; ritualicul*, ca procedeu de iniţiere lirică, la autorul „Oului dogmatic".

În toate celelalte cazuri nu se poate vorbi decît despre o *aderenţă* la folclor, în grade şi sub forme diferite : *consonanţă* cu anumite specii ale poeziei populare, la Şt. O. Iosif (cîntecul de haiducie) şi Octavian Goga (cîntecul de lume) ; *comportament* folcloric la M. Beniuc (poetul-haiduc) şi la M. R. Paraschivescu (poetul-lăutar) ; *contaminare* folclorică, îndeosebi la nivel lexical, la Emil Botta.

Toate aceste raporturi, atitudini şi modalităţi indică o dialectică vie, un schimb permanent de forme şi valori între poezia poporului şi poezia cultă, evident de-a lungul istoriei culturii noastre : mişcare în dublu sens, ca orice circulaţie a unui organism, şi, tocmai de aceea, generatoare de tradiţie şi, deopotrivă, de inovaţie.

Scanned with OKEN Scanner

## Ludicul — vector principal al poeticii argheziene

Pentru cine încearcă să înţeleagă în dialectica lor două afirmaţii atît de opuse cum sunt cele formulate de T. Arghezi în articolul „Poezia“ din 1933 — prima : „Ce e poezia ? E ceva care nu e nimic“ ; a doua, cu cîteva rînduri mai jos : „Poezia e însăşi viaţa“ (Cf. Tudor Arghezi : *Ars poetica,* Dacia 1974) — singurul „spaţiu“ capabil să le cuprindă pe amîndouă, şi să le pună de acord, ar fi cel al *ludicului,* înţeles ca tip de activitate umană specifică (jocul) care se leagă de o anumită vîrstă reală (copilăria) sau adoptivă (copilărirea). În această perspectivă, cele două formulări extreme îşi pierd bruma de sarcină filozofică, pentru a rămîne două limite — nimicul şi totul — care mărginesc spaţiul spiritual al ludicului. A le considera ca atare, adică lipsite de orice aluzie metafizică, mi se pare indicat atunci cînd e vorba despre poetica lui Arghezi, scriitor care — în textele sale despre poezie — s-a ferit, în general, să facă avansuri speculaţiei teoretice. O imagine, de mult acreditată, despre poetul *Cuvintelor potrivite,* aceea de sublim *meşteşugar* al scrisului, stă, astfel, la baza acestui articol. Voi încerca să analizez, în resorturile ei cele mai intime, o activitate care s-a impus ca una ţinînd, printr-o importantă latură a ei, de tipul creator *poeta faber.* Cum se luminează, oare, acest tip de



Scanned with OKEN Scanner

creator, dacă i se aplică — poate ca un corectiv — formula *poeta ludens* ?

1. Ipostazierea limbajului, ontologizarea lui se leagă de îndeletnicirea fiecărui poet. La Arghezi, ea capătă o expresie fără nici un echivoc. „Îmi displace limbuţia şi trăncăneala (scrie el în „Epistolă de flăcău"). Vreau cuvîntul dur, ca să mi se împiedice pana în el, şi socotesc succes dacă nu mă lasă cuvîntul să trec şi-mi rupe în asprimile lui peniţa. Ca să-l întăresc mai bine, m-am uitat cum fac pietrarii care îşi cunosc meseria şi lucrează într-un genunchi : dedesubt nisip şi subt nisip trei degete groase de beton. Îmi place să nu intre ciubota în pavajul meu şi să şchioapete armăsarul, care s-ar încumeta să-l spargă cu potcoava" (*Ibid.* p. 154). E, aici, o viziune a lexicului ca material, ca materie, ca substanţă, — şi a scrisului ca efort fiziologic de meşter care taie piatra. În altă parte, viziunea, păstrîndu-şi punctul de vedere materialist, se complică şi se nuanţează, făcînd cuvintele să participe la scara de calităţi ale lucrurilor şi fiinţelor din jur, ale fenomenelor naturii : „Dar cuvîntul însuşi nealăturat unei împrejurări descrise are viaţă personală, împrumutată de la lucruri, şi el poate ajunge la o putere de sine stătătoare. /.../ Un cuvînt numeşte, alt cuvînt pune în mişcare, un alt cuvînt aduce lumină. Un cuvînt cîntăreşte un miligram şi alt cuvînt poate cîntări greutatea muntelui răsturnat din temelia lui şi înecat în patru silabe. Cuvinte fulgi, cuvinte aer, cuvinte metal. Cuvinte întunecate ca grotele şi cuvinte limpezi ca izvoarele pornind din ele. Într-un cuvînt se face ziua şi alte cuvinte amurgesc. Cuvintele scapără ca pietrele sau sînt moi ca melcii. Ele te asaltează ca viespile sau te liniştesc ca răcoarea ; te otrăvesc ca bureţii sau te adapă ca roua trandafirie" (*Ibid.*, p.81). Deşi am fi înclinaţi să citim în aceste rînduri o mărturisire ficţionalistă, aici nu e vorba de un comportament *als ob* al cuvintelor, ci de o *participare* a lexicului la lumea concretă din jur : numele participă la esenţa şi fenomenalitatea lucrului denumit, semnificantul se împărtăşeşte efectiv din calităţile referentului. Virtuţile magice ale limbajului decurg dintr-o substanţializare a lui, eficienţa lexicului e o urmare a capacităţii fiecărui cuvînt de a fi, singur sau în contextul poetic, o adevărată fiinţă, de a avea viaţă şi iniţiativă.



Scanned with OKEN Scanner

„Observasem (zice poetul) că buruienile mele vulgare din fereastră nu mă plictisesc niciodată, că mi se păreau proaspete și noi în fiecare zi, ca și cîinii și mîțele cu care trăiam, pe cînd cărțile mele cele mai bune și rezistente mă cam scîrbeau. Oare cuvintele nu puteau fi noi ca pisicile și ca iarba din ghiveci ? /.../ Cîte un cuvînt fuge ca o găină și deodată se oprește-n drum și se întoarce cocoș. Cîte un alt cuvînt răcnește ca ologii în tîrguri și te supără și te pomenești ridicîndu-se din carul care duce ologul, o voce cu tonuri adînci — și iar te superi pentru că nu înțelegi“ *(Ibid.*, p. 110-111). Iată, așadar, completată ontologia limbajului, de la treapta de jos la cea de sus a existenței : de la starea de materie, la acțiunea de fenomen, la comportamentul de ființă. Saltul de la neînsuflețit la însuflețit, de la pasivitatea dură sau maleabilă a materiei, la inițiativa și libertatea vitalului se observă mai bine decît la nivelul lexicului, la cel al contextului : „Vreau ca fraza, cum i se zice — și te asigur că nu este frază, că e altceva — să fie articulată ca un animal elastic și voinic în același timp, să stea bine în patru picioare, să nu se tîrască molîie în zmîrcuri de cerneală și să umble, ageră, sveltă sau grea pe cuvinte pietruite“ *(Ibid.*, p. 154). Precizarea dintre parantezele orizontale („și te asigur că nu este frază, că e altceva“) indică clar că, pentru poet, limbajul nu mai reprezintă gramatică, adică o abstractă combinație de semne și funcții, ci aria de manifestare a unor energii vitale, diversificate după chipul și asemănarea lucrurilor și ființelor din natură. În cadrul ontologiei limbajului se ivesc, așadar, o anatomie și o fiziologie a onticului. Limbajul nu mai este numai sistem, el este un univers caleidoscopic foind de forme și palpitînd de energii lăuntrice.

Interesant de remarcat, pentru înțelegerea justă a ceea ce înseamnă transfigurare poetică a lumii în lirica lui Arghezi, este faptul că ontologizarea limbajului — de la lexic pînă la enunțuri — se face printr-o participare de sus în jos, la materiile și fenomenalitatea terestră — la rocă și metal, la faună și floră — și nicidecum la un tărîm superior, de idei sau tipare transcendente. S-ar putea spune că, într-un anumit fel, din poetica lui Arghezi lipsește total funcția de abstractizare a limbajului, conceptul



Scanned with OKEN Scanner

e absent. Un fel de gravitație trage mereu vocabularul arghezian în jos, spre concretul existenței, spre particular și individual. Asimilate lucrurilor și ființelor, cuvintele devin astfel substanțe și obiecte, se oferă exercițiului ludic.

2. Condiția interioară a jocului este copilăria, ca vîrstă adoptivă. În terminologia argheziană, ea se numește *copilărire*, și implică niște date de ordin sufletesc dintre care cel puțin două sunt absolut necesare : inocența și naivitatea. Sensul lor este spiritual și existențial : poetul nu devine realmente copil, ci — copilărindu-se — se reîntoarce, în mod deliberat, spre izvoare, spre începuturile vieții sale și spre începutul lumii, angajîndu-se într-o perspectivă mitică în care totul i se pare nou și totul i se pare că trebuie spus din nou. Mircea Eliade a analizat remarcabil această situație existențială în *Mythes, rêves et mystères* (1957) : „Mai e nevoie să reamintim în ce măsură poezia lirică reia și prelungește mitul ? Orice poezie este un efort de a *re-crea* limbajul, cu alți termeni de a aboli limbajul curent, de toate zilele, și de a inventa un nou limbaj, personal și particular, în ultimă instanță *secret*. Dar creația poetică, la fel cu creația lingvistică, implică abolirea timpului, a istoriei concentrate în limbaj — și tinde spre redobîndirea situației paradisiace primordiale, cînd nu exista conștiința timpului, memoria duratei temporale. Se spune, de altfel, și în zilele noastre : pentru un mare poet, trecutul nu există ; poetul descoperă lumea ca și cum ar asista la cosmogonie, ca și cum ar fi contemporan cu prima zi a Creațiunii. Dintr-un anumit punct de vedere, se poate spune că orice mare poet *reface* lumea, pentru că el se străduiește să o vadă ca și cum Timpul și Istoria n-ar exista. Iată ceea ce reamintește în mod straniu comportamentul „primitivului“ și al omului societăților tradiționale“. Și — putem adăuga — al copilului. Arghezi a subliniat nu numai o singură dată că „poezia are în sîmburele ei o divină naivitate, care se întîlnește în floare, în pasăre, în bucurie, în entuziasm“ ; sau : „Poezia e copilul care rămîne în sufletul adolescentului, al omului matur și al bătrînilor, peste durere, dezamăgire și suferință“ (*Ibid.* p. 164).



Scanned with OKEN Scanner

Ultimele cuvinte ale acestui citat sunt revelatoare : pentru Arghezi, copilărirea, ca o condiţie a jocului poetic, nu elimină deloc seriosul existenţei, nu face *tabula rasa* de experienţa individului sau a umanităţii. Dimpotrivă : a te copilări înseamnă a vedea lumea şi viaţa ca un joc inocent, iar — pentru poet — a încerca să o *prezinte* ca pe un joc inocent, procedînd astfel la o reală exorcizare a „durerii, dezamăgirii şi suferinţei", tocmai pentru a le face suportabile, pentru a restitui existenţei înseşi inocenţa şi naivitatea originilor. Asemenea copiilor care se joacă „de-a mortul", poetul vede moartea ca un joc în „De-a v-aţi ascuns" : *Dragii mei, o să mă joc odată / Cu voi, de-a ceva ciudat. / Nu ştiu cînd o să fie asta, tată, / Dar, hotărît, o să ne jucăm odată, / Odată, poate, după scăpătat.* Şi tot aşa, pînă la finalul sfîşietor, purificat însă de lacrimă prin cel de al doilea joc — jocul verbal, estetic — al poetului : *Puii mei, bobocii mei, copiii mei ! / Aşa este jocul. / Îl joci în doi, în trei, / Îl joci în cîte cîţi vrei, / Arde-l-ar focul !*

Moartea nu poate fi joc, decît într-o lume care ea însăşi se pretează la joc : o lume rezultată din joaca creatoare a unui Demiurg redevenit copil, adică întors pe pragul unei naivităţi, inocenţe şi neştiinţe absolute. De aceea, Creaţiunea îi apare lui Arghezi ca produs al unei activităţi ludice, scriitură stîngace şi şovăitoare a unui Dumnezeu care se dovedeşte a fi un biet şcolar neînzestrat : *A vrut Dumnezeu să scrie / Şi nici nu era hîrtie. /.../ N-aş vrea nici atît să-l supăr / Cît piperul de ienupăr, / Dar o să vă spui ceva : / Nici carte nu prea ştia. / Orişice învăţăcel / Ştia mult mai mult ca el. /.../ Ştie-atît : numai să facă. / Ia o leacă, pune-o leacă. /.../ Ce-a scris noaptea s-a zvîntat. / Apoi, pîn'la scăpătat, / Cu sugătoare de soare — / Şi ziua şi pe-nserare — / A citit şi tot a şters, / Cîte-o vorbă, cîte-un vers, / Şi cîte o dată, fată, / Toată foaia, cartea toată* („Abece"). Nu e greu de deslușit că, aici, dispoziţia ludică a lui Arghezi atinge o limită extremă, că avem de-a face cu un adevărat „joc la puterea a doua" : poetul, copilărit, „se joacă" povestind „joaca" unui Dumnezeu copilărit la rîndul lui. Cu alte cuvinte, subiectul unei poezii ca produs ludic îl constituie lumea ca activitate ludică.



Scanned with OKEN Scanner

Copilărirea lui Arghezi e, așadar, programatică, mai întîi : ea se înscrie în mecanismele poeticii sale. Poezia „Creion", care în ediția definitivă deschide ciclul *Copilărești* (poeme intitulate anterior *Stihuri de abecedar* — titluri avînd aceeași conotație) o spune limpede : *Fă-te, suflete, copil / Și strecoară-te tiptil / Prin porumb cu moț și ciucuri, / Ca să poți să te mai bucuri...* Rostul acestei revirginizări este orfic — transcenderea suferinței prin exorcism verbal : *Cînd tristețile te dor / Uită tot și tîlcul lor.* Dar, în același timp, copilăria nu se obține prin simplă programare a activității ludice. Condiția inocenței, a naivității și a sublimei ignoranțe ține de o transfigurare existențială, de pogorîrea unui har care n-a fost cerut, care a fost chiar refuzat, dar care face parte din destinul însuși, inexorabil, al creatorului de poezie, dominat de gestul anonim al unui alt Creator : *Cu toate că i-am spus că nu vreau / Mi-a dat noaptea-n somn să beau / Întuneric, și-am băut urna întreagă. / Ce-o fi să fie, o să se aleagă. // Puteam să știu că-n zeama ei suavă / Albastră alburie, era otravă ? / M-am îmbătat ? Am murit ? / Lăsați-mă să dorm... M-am copilărit. // Cine mai bate, nu sînt acasă. / Cine întreabă, lasă... / Cui mai pot să-i ies în drum / Cu sufletul meu de acum ?* („Transfigurare"). Iată copilărirea, ca temei al jocului poetic, divulgată în natura ei zeiesc-fatală : transfigurarea interioară a poetului echivalează cu un dulce blestem, electiunea lui îl scoate din seria indivizilor obișnuiți și-l înscrie între făpturile care tînjesc după uitare și somn. Acesta este reversul medaliei : copilărindu-se, poetul nu mai face parte dintre oamenii de rînd, el se refuză forțamente comunicării diurne. Dacă moartea, exorcizată, poate fi contemplată senin (estetic) ca joc, jocul suprem al artei poeziei are, existențial vorbind, un gust somnoros, de moarte. Este senzația pe care o dă poezia concepută ca o „stare religioasă a sufletului nostru" (*Ibid.*, p. 156). Ne aflăm, aici, la nivelul cel mai înalt al jocului poetic arghezian, acolo unde geniul înseamnă har, vocația implică un destin asumat, iar expresia lor — o cutremurare a ființei, izbirea cuvintelor de zidul nevăzut al inefabilului.

3. Sub acest nivel, *il miglior fabbro* al poeziei românești ne invită să-l însoțim în atelierul său de „jucării

verbale" inimitabile. Faptul că T. Arghezi şi-a intitulat principalul său volum de versuri *Cuvinte potrivite* (1927) indică, fără îndoială, o concepţie instrumentală asupra poeziei, inculcată poate din tinereţe, atunci cînd — la 16 ani — poetul lua contact cu simbolismul prin intermediul maestrului său temporar A. Macedonski. O deosebită înzestrare pentru meşteşugul versificaţiei, un fabulos simţ al limbii şi — mai mult — al cuvintelor în materialitatea lor sonoră, — toate acestea l-au împins pe poet spre o asemenea concepţie. Şi dacă Arghezi a protestat de nenumărate ori împotriva poetului ca meseriaş, avertizînd asupra pericolelor profesionalizării scrisului („Scrisul şi dragostea sînt cu consecinţe... Şi, ca dragostea, şi scrisul are prostituţia lui"), faptul se explică nu prin dispreţul faţă de tehnică şi elaborare, ci prin avantajul major pe care-l prezenta, pentru el şi în el, *vocaţia, harul* poeziei, faţă de tot ce este simplă abilitate verbală. În sensul acesta, superioritatea lui Arghezi asupra tuturor versificatorilor zeloşi este comparabilă cu superioritatea lui Mallarmé faţă de toţi simboliştii de pe timpul său : oameni talentaţi, firește, dar incapabili să trăiască actul scrisului ca un *absolut*, incapabili de a ajunge la o adevărată mistică a poeziei. Analiza sintaxei, atît la poetul nostru cît şi la cel francez, ne arată în ce măsură actul de a scrie constituie, pentru ei, un mod de expresie *altul* decît cel obişnuit : un real cataclism gramatical care zguduie — cum remarca Vladimir Streinu — temeliile înseşi ale limbii, care impune un alt mod de a se rosti. „Şi mai trebuie (scria Arghezi în 1933) să nu semene nici toată literatura dumitale, nici pagina desprinsă din ea cu nimic. „Pledoaria pentru originalitate capătă, la el, accente patetice. „Scriitorul nu poate să fie numai scriitor. Nu mă împacă decît scriitorul artist, răzvrătit împotriva monotoniei şi însetat perpetuu de lucrul nerostit şi nou. Dacă ne-am asemăna unii cu alţii, concesiv, comunicanţi şi drepţi în front, n-am avea nici un soi de rost pe lumea asta şi nu am răspunde la nici o trebuinţă" (*Ibid.*, p. 81). Actul creaţiei scriitoriceşti e conceput nu numai ca o singularizare prin stil, ci ca o veritabilă cutremurare în structurile limbii cotidiene. „Toate cuvintele însă lăsate-n voia singurătăţii lor sînt ca nişte timbre uzate şi nu pot evoca peste-nconjurul lor



Scanned with OKEN Scanner

îngust nimic. Cînd vine cîntăreţul, povestitorul sau apostolul, cuvintele tremură ca păsările îndrăgostite la ivirea liniştitelor dimineţi ; ele cîntă, vorbesc sau ameninţă şi blestemă... Fiecare scriitor este un constructor de cuvinte, de catapitesme de cuvinte, de turle şi de sarcofagii de cuvinte. Cuvîntul construit poate să aibă gust şi mireasmă ; poate oglindi în interiorul lui profunzimi imense pe o singură latură lustruită ; el dă impresii de pipăit aspru sau catifelat, după cum sapă în lespezi sau se strecoară prin frunze" (*Ibid.* p. 81). Dar ce înseamnă, pentru Arghezi, „cuvîntul construit" ? Lămurirea acestei sintagme ne va arăta cîtă conştiinţă a artei, cît orgoliu se ascunde sub titlul, aparent modest, de „cuvinte potrivite".

În 1927, adică imediat după apariţia primului său volum de versuri, poetul scrie în articolul „Ars poetica" : „M-a nemulţumit în ceasul cînd am pornit să mă ţin de cuvinte, ca de nişte funigei şi să zbor cu ele, toată literatura ce se făcea şi care se făcuse, inexpresivă, moale, cu aderenţe mucilaginoase. Îmi venise, nu ştiu de ce, nevoia de a întări cuvintele şi de a îngropa în fiecare din ele o alică de plumb, în jurul căreia să basculeze fix, ca figurinele de celuloid... Şi am umblat peste tot locul cu un gol şi cu o nevoie de a-l împlini. Să mă păzească Dumnezeu, nu am căutat să fac literatură, dar am căutat cuvintele care sar şi frazele care umblă, de sine stătătoare. Nu ştiu, nu am sentimentul că încă le-am găsit şi probabil că nu le voi mai găsi. Însă căutînd cuvinte săritoare şi găsind puţine, am înlocuit natura lor printr-o natură de adaos şi m-am apucat să fac resorturi pentru cuvinte, ca să poată sări. Jucăria e de altfel lesnicioasă de fasonat : constrîngi cuvîntul să fie strivit între un arc şi un capac şi cînd vrei să sară cuvîntul dai drumul la capac şi cînd vrei să stea încordat pui capacul la loc şi închizi cîrligul. Atîta tot.

Recunosc că e un joc ridicul, care nu poate ispiti un om grav şi jocul devine şi mai ridicul cînd voi mărturisi că-l făceam cu convingere şi gravitate. Aş fi fost în stare să ucid pe omul care nu m-ar fi lăsat să mă joc noaptea cu resorturile şi maimuţele mele... Cîteodată, şi destul de des, am strîmbat resorturile, într-adins, ca să le văd cum sar ele strîmbe, şi am lipit o pensulă cu chinoroz pe nasul



Scanned with OKEN Scanner

cuvîntului care mă necăjea. Faptul adevărat este că am răscolit cuvinte cu cuvintele mele potrivite şi ele au dat de lucru belferilor loviţi de neputinţa de a se juca. În jucăriile mele am pus pe lîngă resorturi şi cîte o băşică, şi cîte odată cîte cinci, şase, şapte, opt băşici care ţipă odată toate, sau treptat, după cum se întîmplă să le strîngi... Eu care m-am jucat ştiu că mi-am făcut socoteli, că vîr într-o pagină de versuri şi vieţuitoare care trebuie să se bată unele cu altele, ca să se extermine şi să se întovărăşească rar, la cîte un ceas de universală hodină.

N-am făcut altceva nimic, m-am jucat" (*Ibid.*, pp. 108-111).

Coroborată cu un alt fragment, citat mai înainte, această confesiune de laborator insinuează un fel de ruptură în ontologia limbajului arghezian. Pe de o parte, se afirmă, parcă, un nivel al lexicului ca atare, al cuvintelor izolate ; la acest nivel, limbajul pare format din cuvinte-substanţe şi cuvinte-vieţuitoare ; aspectul lui general este acela de iarmaroc, în mijlocul căruia poetul — cultivator şi degustător totodată — îşi exercită vocaţia ca *opţiune :* dotat cu o acută, infailibilă percepţie senzorială, el gustă şi miroase, scrutează şi trage cu urechea, alegînd între miasme şi parfumuri, între fiere şi miere, între piatră şi spin, între apă şi aer, între găină şi melc, între diamant şi putregai etc. La acest nivel, limbajul — mai precis, lexicul — se prezintă ca o *natură,* pestriţă şi foitoare, plină de foşnet şi de tăcere, imobilă sau neliniştită, visînd, iubind, omorînd şi murind. Pe de altă parte, se afirmă, parcă, un al doilea nivel, al contextului, al rostirii, al cuvintelor combinate în expresii şi enunţuri ; la acest al doilea nivel, limbajul pare format din cuvinte-jucării, mai exact din fraze-jucării ; aspectul lui general este acela de bazar sau de atelier, în centrul căruia poetul — meşteşugar şi colecţionar deopotrivă — îşi exercită vocaţia ca *meserie* : înzestrat cu o fină îndemînare, el face şi desface, montează şi repară, adaugă şi scoate, confecţionînd, fabricînd, producînd — într-un cuvînt — o serie de mici maşinării care alcătuiesc un univers de mecanică miniaturală, de tip *gadget, boîte à musique* şi hopa-Mitică de celuloid. La acest nivel, limbajul — mai bine zis, frazele — se prezintă ca un *fabricat,* ca o producţie ingenioasă şi sur-



Scanned with OKEN Scanner

prinzătoare, imitînd mișcarea vieții și a naturii prin salt iscat de resorturi și prin țipăt scos de bășici, maimuțărind vitalul și organicul prin manual și mecanic. Dacă la primul nivel, al cuvintelor izolate, al stratului de *materiale* vii sau moarte, culese direct din natură, apare firescul, — la acest al doilea nivel, al enunțurilor, al stratului de *fabricate*, produse în atelier, apare grotescul ; întreg acest strat se așterne sub una din definițiile comicului : *du mécanique plaqué sur du vivant* (Bergson). În felul acesta, Arghezi pare a distinge radical între un lexic-natură, *dat* ca atare, și o rostire-artificiu, *produs* al jocului poetic.

Dar e plauzibilă, oare, o asemenea prăpastie între morfologie și sintaxă ? Poetul însuși o afirmă, pentru ca, apoi, s-o nege. Căci, pe de o parte, în lexicul-natură intră, fără îndoială, substanțe moarte, inerte ; pe de altă parte, rostirea-artificiu tinde mereu să depășească pura mecanică a sistemelor miniaturale, pentru a se dovedi „articulată ca un animal elastic și voinic în același timp...“ ; pagina argheziană fojgăie de viețuitoare care „trebuie să se bată unele cu altele, să se extermine, să se întovărășească...“ etc. Așadar, vorbirea-artificiu tinde simultan să parodieze vitalul („resorturile și maimuțele mele“, zice poetul), și să cucerească spontaneitatea și forța lui interioară („un animal elastic și voinic“). La nivelul contextului, pagina argheziană vrea să fie în același timp text-jucărie și text-organism.

De altfel, avem dreptul să ne întrebăm cît de credibilă este o confesiune de atelier, precum cea de mai sus. Să nu uităm că, în măsura în care ludicul constituie o dimensiune lăuntrică a artistului, — chiar acest text confesiv cade sub incidența jocului verbal arghezian : el este ușor delirant, deoarece Arghezi, scriindu-l, nu s-a putut deroba propriei sale scrieri ludice, n-a putut evita capcana propriului său scris, în care s-a prins ca-ntr-un vîrtej. Avertizați asupra acestui lucru, nu putem totuși ignora punctele de contact între o atare „artă poetică“ — veleitară și utopică, prin definiție — și lirica sa cea mai reprezentativă. Toate „blestemele“ argheziene stau, indiscutabil, sub semnul unui *terifiant grotesc* care rezultă din



Scanned with OKEN Scanner

tehnica savantă a jocului verbal : în timp ce ne cutremură, ele ne stîrnesc rîsul, grozăvia — filtrată estetic, în pofida lexicului „ordinar“ — e spălată de o undă comică : *Pe tine, cadavru spoit cu unsoare, / Te blestem să te-mpuţi pe picioare. / Să-ţi crească mădùva, bogată şi largă, / Umflată-n soafele, mutată pe targă. / Să nu se cunoască de frunte piciorul, / Rotund ca dovleacul, gingaş ca ulciorul.* Dacă nu ar fi decît hilara mutare de accent în cuvîntul „măduvă“, precum şi ironia din termenul „gingaş“, şi tot ar fi de ajuns pentru a sesiza şarja. Dar spectacolul vulgar-scabros rizibil continuă : *Cînd ura te-neacă şi-ţi scînteie-n oase, / Să vrei peste mie, să poţi pîn'la şase. / Necazul tău mare să dea voce mică. /.../ Iar ţie, jivină, gingaş gînditoare, / Să-ţi fie şezutul cuprins de zăvoare. /.../ Urechea să ţipe şi nasul să-ţi cînte, / Să-ţi crape măselele-n gură / Şi dinţii cu detunătură. /.../ O unghie pe săptămînă / Să-ţi coacă la cîte o mînă, / Şi-n zilele de sărbătoare /Un deget de la picioare.* Capodopera acestei arte poetice cu resorturi şi „băşici care ţipă“ o constituie poezia „Munca“ din *Flori de mucigai,* unde indicarea leacurilor vrăjitoreşti pentru fiecare boală lunecă în parodie sublimă a exorcismului ; asociaţiile se efectuează în virtutea unui principiu mecanic-sonor, acela al rimei, ceea ce face ca vecinătăţile lexicale obţinute să aibă o savoare aparte, să fie mai mult colorate decît teribile : *Relele coapte / Pier într-o noapte. / Răscăcărătura, / Umflătura, surpătura / Deşelarea, / Noada, spinarea, / Ceafa, nasul / Trec cu trasul. / O alifie / La sfrinţie, / O băutură / La căldură, / La frig / Ţipirig. / Ochiul cu puroi / E spurcat cu usturoi. / Cînd atîrnă / Dai cu scîrnă. / Răul crud / Îl bei cu ud. / La rînză / Oblojeală cu pînză. / Frica / Se bea cu apă de nimica. / ... / Cum ţi-e răul, / Cîrmîzul, spînzul, scăpăul, / Sînge de nouă fraţi, coconari / Migdale amari, / Aşa îţi este leacul : / Ducă-se de-a berbeleacul.*

Învăţînd de la Baudelaire, care demonstrase în „Une charogne“ că emoţia estetică în faţa morţii nu ţine de urîţenia corpului în descompunere, ci de intuiţia formei lui sublime, Arghezi ne sugerează spectacolul scîrbos-delectabil al diformităţilor şi maladiilor umane printr-un simplu „joc estetic“ al enumerării lor : aleatoricul rimei naşte spontan, involuntar, o lege a grotescului poetic.



Scanned with OKEN Scanner

4. Sensul ultim al jocului verbal arghezian ar trebui să ne explice prima dintre virtuţile lirismului său, acea transfigurare cîntat-enunţată în „Testament", confirmată de-a lungul *Cuvintelor potrivite,* culminînd în „Psalmi". Întrebarea care se impune este următoarea : unde, cînd şi cum se manifestă, în aceste poezii, ludicul ? Constituie el un simplu element al poeticii explicite, adică un conţinut al enunţului ? Sau persistă, mai subtil, chiar în structurile discursului liric, ca o poetică implicită ?

Afirmaţiile de *ars poetica* din „Testament" au fost mereu comentate de exegeţi, fiind interpretate fie ca o transmutaţie a impurului în pur, a violenţei în gingăşie, fie ca o estetizare a urîtului, fie ca o rodire a frumuseţii din mizerie, prin perseverenţă şi efort colectiv, fie ca o decantare a modernului din substanţele grele, apăsătoare ale tradiţiei, fie ca o transformare orfică a suferinţei şi tenebrelor în cîntec şi lumină. E posibil să citim această poezie ca joc şi ca mărturisire a jocului ? Eu cred că da. Examinînd cu atenţie dubletele prin care este ilustrat actul poetic (trecerea de la „îndemnuri pentru vite" la „cuvinte potrivite", de la „venin" la „miere", de la „mucigaiuri, bube şi noroi" la „frumuseţi şi preţuri noi" etc.), se poate vedea că ele se reduc la dubletul natură-artă. Dar arta nu apare, aici, ca *mimesis,* ci ca *de-naturare.* Toate vocabulele care alcătuiesc prima serie, constituind primul termen al dubletului (natură) presupun, ca activitate de prelucrare a lor, o galerie impresionantă de profesiuni : plugar, lăutar, zugrav, argintar, prisăcar, vrăjitor, preot, alchimist ; în timp ce întreagă seria care formează termenul secund (arta) presupune, îndărătul ei, o singură profesiune : aceea a scriitorului-poet. Mi se pare evident că toată această *summa actionum* preluată de poet, datorită căreia se operează de-naturarea, trecerea de la natură la artă, nu poate fi decît joc : unde se poate întîlni un asemenea eclectism al profesiunilor, sinteza lor în meşteşugul poetic, dacă nu în „spaţiul" fictiv, imaginar al exerciţiului ludic ? Această idee se impune cu atît mai mult cu cît miraculosul *poeta ludens,* care cumulează activităţile unei serii de *homini fabres,* operează nu cu *datele* naturii (sapă, brazdă, zdrenţe, venin, cenuşă, bube etc.), ci cu *numele* lor, cu cuvîntul-sapă, cuvîntul-brazdă, cuvîntul-venin,



Scanned with OKEN Scanner

cuvîntul-cenușă, cuvîntul-bube etc. Artistul liric nu lucrează în lumea reală, ci în universul cuvintelor. Deturnarea acestor cuvinte de la sensul și rolul lor firesc, imediat, practic („îndemnuri pentru vite") spre o sferă a delectării, a izbăvirii suferinței reale în cîntec („cuvinte potrivite"), constituie un fel de joc cosmic : produsul lui este apariția unei lumi secunde, arta, în care limbajul însuși se transfigurează, pierzîndu-și eficiența unei *praxis,* cucerind gratuitatea unui *carmen.* De altfel, ludicul începe odată cu titlul : întrucît legatul poetului („bunuri") îl formează un simplu „nume adunat pe-o carte", cuvîntul „testament" sună, în ordinea realului, ca o primă și supremă ironie, ca un gong vestind jocul poetic esențial.

Caracterul ludic al „Psalmilor" a fost mascat, în cîteva exegeze destul de penetrante, de diverse interpretări mai atente la natura relațiilor om — divinitate : de la „tîrguiala" balcanică cu Dumnezeu, pînă la imaginea de ateu a fostului călugăr. Dacă „joaca" poetului este, aici, evidentă, ea n-a fost niciodată citită la nivelul poeticei. După părerea mea, exercițiul ludic al „Psalmilor" stă în simularea îndoielii : Arghezi „se face că nu crede", pentru a putea să-și desfășoare, la adăpostul măștii scepticului Toma, apetența de negare și sacrilegiu, foamea senzorială de divin, care bîntuie orice credință ce nu se dizolvă total în extazul mistic. Simulîndu-și necredința, poetul se simte liber să-și etaleze raportul cu divinitatea ca un fel de dușmănie încrîncenată, a doi inși situați pe același plan, dintre care unul vorbește continuu, iar celălalt tace mereu. Dar există, oare, un *loc* anume unde poetul-copil ar putea să găsească sacrul ? Există, oare, un *semn* anume pe care Domnul ar putea să-l facă psalmistului arghezian ? Poetul ne sugerează că da. Și tocmai refuzul acestui semn divin, ne-situarea acestui loc privilegiat în lumea noastră constituie drama „Psalmilor". De-a lungul lor, asistăm la o adevărată punere în scenă a unor toane și țîfne tipic religioase, cum ne arată mimetismul biblic al expresiei. Poetul nu-și refuză nici unul din avatarurile vechilor profeți și psalmiști. Iată-l prefăcîndu-se umil, „ne-ncercat de slavă, crîncen și scîrbit", tocmai ca



Scanned with OKEN Scanner

să poată afirma, odată cu propria sa moarte, moartea lui Dumnezeu (*Și să nu se știe că mă dezmierdai / Și că-n mine însumi tu vei fi trăit).* Iată-l, dimpotrivă, orgolios și revoltat, încercînd să „jefuiască Tăria" și izbindu-se, ca un copil mofturos, de *veto*-ul divin. Iată-l din nou dornic de har, dar nemulțumit de prea lunga așteptare. *(De-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte / Și de-a rodi metale doar, pătruns / De grelele porunci și-nvățăminte, / Poate că, Doamne, mi-este de ajuns).* După această nerăbdare și lăudăroșenie de fariseu, iată-l mărturisindu-și mărginirea *(Sînt, Doamne, prejmuit ca o grădină)* și neputința de a identifica, pămîntește, „sucul" divinității sau prezența vreunui semn revelator. Iată-l confruntîndu-se cu esența substanțial-incertă a sacrului, concepută ca ideal spiritual *(Ești visul meu, din toate, cel frumos),* dar cerînd — ca orice ființă din carne și oase — o dovadă palpabilă *(Vreau să te pipăi și să urlu : „Este !").* Uneori el își dă seama de neputința de a înțelege „alteritatea" divinului, dincolo de spațiul propriului suflet *(Ești ca un gînd, și ești și nici nu ești) ;* alteori, îi cere îngăduința *(Nu lua în seamă cîntecele grele / Cu care tulbur liniștea de-apoi) ;* uneori îi celebrează puterea nemăsurată ; alteori, în fine, simte că relația cu numinosul îl depășește, că trăiește un *mysterium tremendi (De-a fi-n vecii o streajă mă-nspăimînt).*

Dar toate aceste ipostaze și umori ale poetului-psalmist se reflectă asupra naturii însăși, ciudate, a lui Dumnezeu : e ca și cînd acesta ar refuza să facă ce a mai făcut (atunci cînd, în timpurile biblice, s-a „arătat" oamenilor), ca și cum s-ar obstina să nu-i trimită nici un mesager angelic, pentru a-l bucura și liniști, ca și cînd ar pune mereu opreliști avîntului — cînd pur gnoseologic, cînd jefuitor, cînd adorator — al poetului-copilărit. Astfel, printr-un fel de răsfrîngere a atitudinii infantile a poetului, Domnul însuși se molipsește de o anume copilărire, „ascunderea" lui (o mulțime de exegeți au subliniat caracterul lui de „Deus absconditus") ne apare, la rîndul ei, ca un joc metafizic, ca o joacă a Creatorului cu creatura. N. Balotă are dreptate (Cf. *Opera lui Tudor Arghezi,* Eminescu, 1979) să sublinieze, în prozele „Printre psalmi", înjghebarea unei originale imagini a unei „divinități co-



Scanned with OKEN Scanner

pilăroase", a unui Dumnezeu-copil (Poetul scrie, despre aceasta : „Tu eşti mai curat şi mai nevinovat decît noul-născut într-a cincea zi..." şi : „Te-am găsit ca pe un copil între ceruri, aruncînd cu stele în mare şi jucînd cu mîna oglinda lunii rotunde în odăile noastre albe") şi să conchidă : „Ziditorul biblic al cerului şi pămîntului devine, în închipuirea poetului, un Mare jucător. Creaţia toată este rodul unui joc cosmic la care se dedă un *Deus ludens*. În cele din urmă dumnezeul Psalmistului este un artist, o proiecţie în cosmos a Poetului" (p. 209). Am văzut, de altfel, că stihurile *Copilăreşti* justifică această interpretare.

Unui astfel de Demiurg copilărit i se substituie poetul, atunci cînd — în poeziile din *Versuri de seară* — procedează la o *redimensionare a realului*. Aşa cum scriam altădată (cf. *Orfeu şi tentaţia realului*, Eminescu, 1974), această redimensionare „poate să înainteze în două direcţii : spre miniaturizarea colosalului, sau — dimpotrivă — spre mărirea peste fire a detaliului, a bobului şi a fărîmii. Un maestru al acestei arte, ca Arghezi, e perfect conştient de ceea ce face, şi strecoară o voioşie ludică în tehnica-i săltăreaţă :*În imperiul meu pătrat / S-au mutat şi aşezat / Ciute, cerbi şi căprioare / Prefăcute-n mărţişoare. / Toate cele mari şi vii / Sunt făcute jucării / Şi-au trecut, prin făcătură / Nouă, în miniatură, / Între bumbi şi cuişoare. / Fermecate să şi zboare ; / Vite mari, cu coarne grele, / Deochiate, în mărgele, / Viespii, muşte şi lăcuste / Cu aripile înguste, / Fiarele-au ajuns sfioase / Şi-s cusute cu mătase.* Expresia „făcătură nouă" ne invită să aprofundăm dubla semnificaţie a actului poetic : *facere*, ordonare, adică trecere din starea de haos, din devălmăşia naturalului, în cosmos, în lumea ordonată a textului, etalat ca o realitate ce aparţine poetului („imperiul meu pătrat" trimite la imaginea paginii stăpînite de artist) ; şi *vrajă*, adică procedeu magic, expresie ritual verbală menită să acţioneze asupra realului însuşi, nu numai să-l lumineze. Fiarele care au ajuns „sfioase" şi sînt „cusute cu mătase" ne amintesc de mitul lui Orfeu, îmblînzitorul de fiare... În aceeaşi poezie, gîzele minuscule capătă proporţii colosale : *De fereastră s-a izbit, / Gros cît un mitropolit, / Cărăbuşul, un gîndac. / În manta cu comanac*". (pp. 37 — 39).



Scanned with OKEN Scanner

Erosul însuşi se ritualizează ludic, ca urmare a cuceririi unui tărîm sufletesc de maximă candoare şi naivitate. Puritatea sentimentului împrumută tonul biblic („Buna vestire") sau coboară spectacolul amoros, din imagistica umană, spre animal şi vegetal, ca spre un izvor mai limpede al firescului, al naturii : *Păşunea mea să fii / Cu păpădii. / Eu să fiu boul tău alb şi nevinovat / Care te-aş fi păscut şi te-aş fi rumegat / Pe înserate, / Cu copitele îngenunchiate. /.../ Culcă-mi-te trîndavă pe coarne, / Fă-te jugul meu de carne, / Stăpîna mea, frumoasă ca aurul, / De care tremură taurul* („Mirele").

La nivelul poeticei implicite, analiza textuală a poeziei argheziene permite să se degajeze o impresie de ludic, concretizată sub formă de *performanţă prozodică.* Într-un articol mai vechi, „Note despre ştiinţa versului la Arghezi" *Lampa lui Diogene,* Eminescu, 1970, pp. 53 — 59) am arătat sumedenia de procedee datorită cărora versul arghezian obţine o densitate nemaiîntîlnită, o forţă expresivă aparte, o originalitate sintactică fără pereche : răsturnarea topicei curente prin utilizarea inedită a pronumelor relative, prin aşezarea „la distanţă" a determinantelor ; talentul pentru versul introductiv şi versul final, lărgirea „spaţiului" interior al unităţilor prozodice, recursul la poantă etc. Iată rîndurile de încheiere : „...Stăm în faţa celei mai mari revoluţii a topicii poetice româneşti. Dacă această frămîntare a pastei gramaticale se face cu totul diferit decît la Coşbuc, de pildă (un alt mare maestru al limbii, care valorifică însă fluenţa), trebuie subliniat că ea se face în spiritul limbii latine : o unitate gramaticală (parte de propoziţie, propoziţie secundară) poate fi introdusă oriunde, cu certitudinea că, funcţional, ea va trimite întotdeauna la cuvîntul pe care-l determină. Asistăm la un fel de afirmare de sine a mădularelor frazei : acestea proliferează sau apar cu întîrziere, ca nişte crengi surprinzătoare, care completează coroana, nebănuită iniţial, a trunchiului. Fenomenul e posibil datorită folosirii extrem de îndrăzneţe a cuvintelor de legătură, care — ca nişte încheieturi extraordinar de flexibile — sunt întoarse pe dos, pentru a permite diverselor organe poziţii cu totul originale. Relativa monstruozitate a frazei e compensată — artistic vorbind — de o fiziologie, de o circulaţie subte-



Scanned with OKEN Scanner

rană a sensurilor, precum și de expresivitatea ei stilistică. Acest poet care — în general — n-a recurs la scheme metrice sau strofice prea variate, a realizat, în limitele cuminți ale versului tradițional, o varietate interioară inegalabilă, întotdeauna în slujba sentimentului și a ideii poetice". Întreaga poezie argheziană, atît de colorată și de pitorească la suprafața lexicului, respiră o atmosferă de *ars combinatoria*, de învingere măestrită a unor dificultăți și obstacole ale versificației, de invenție în straturile cele mai intime ale prozodiei. Numai un geniu al jocului conceput în sensul său cel mai larg — de activitate liberă și ingenioasă, elaborîndu-și conștient propriile legi, de soluție obținută prin știința de a alege și de a combina — poate iscăli o asemenea performanță.

Iată de ce, fără a exagera, pot să spun că ludicul constituie vectorul principal al poeticii argheziene. În sfera dispoziției sufletești creatoare, el introduce copilăria, ca vîrstă adoptivă a poetului, și copilărirea, ca atitudine în fața lumii și vieții. În felul acesta, viziunile poetice argheziene sunt tot atîtea convertiri ale suferinței, seriosului și dramelor existenței în jocuri ale candorii și nevinovăției, sunt tot atîtea redimensionări ale universului — fie ale colosalului spre miniatural, fie ale infinitezimalului spre grandios, consemnate cu o poftă copilărească a jocului ; ultima expresie a acestei viziuni pune sub semn ludic raportul om-divinitate, ca și Creațiunea însăși. În sfera atelierului de lucru, poetul se prezintă pe sine sub înfățișarea unui meseriaș minuțios, obstinat și însetat de originalitate, care instituie o ontologie a limbajului, formată din două straturi : unul al cuvintelor-materie și al cuvintelor-vieţuitoare, altul al frazelor-jucărie ; asta înseamnă că, în atelierul său care — fictiv vorbind — însumează arte și meserii diverse, „slova de foc" și „slova făurită" se combină ținînd cumpăna între natural și artificiu. Scrisul — ca vocație — e un joc existențial ; asumat, el devine destin, un destin elaborat zi de zi — prin har și efort. Poezia e viață, adică joc inefabil între tot și nimic.

Scanned with OKEN Scanner

## Despre poezia lui Zaharia Stancu

Cu concursul unei critici leneșe și molipsitoare, cartea de debut izbutește, uneori, să eticheteze pentru totdeauna — pe cît de grăbit, pe atît de nedrept — întreaga activitate a unui scriitor. Din comoditate, din complezență colegială, din respectul fals față de dorința presupusă a oricărui autor de a fi cît mai repede „situat" și „caracterizat", criticii fac din primul lui portret liric un adevărat fetiș, un fel de minge de foc pe care și-o aruncă îndărăt îndată ce au primit-o, ca și cum le-ar frige degetele. Acesta mi se pare a fi și cazul lui Zaharia Stancu — poetul.

Primul volum de versuri, *Poeme simple* (1927), a impus termenul de *simplitate* ca formula unei răni nicicînd vindecate, ca o cicatrice indelebilă a întregii sale opere lirice. Un examen atent al textelor relevă însă, încă din ciclul „Miniaturi", schema unor construcții lirice care contrazic afirmațiile privind transcrierea spontană a unor percepții senzoriale fruste, simpla notație naturistă, discursul naiv și candid : cele opt versuri care compun fiecare din aceste mici poeme sunt, desigur, fragmente ale unei idile adolescentine într-un peisaj agrest, idilă plină de farmec și neprevăzut, cu gesturi de mare sfiiciune și puritate, dar totuși departe de a se impune prin simplitate și candoare. Mai precis : eroii lirici sunt, într-adevăr, simpli și candizi, dar conștiința lirică, aceea care trans-



Scanned with OKEN Scanner

crie zglobiile lor aventuri nevinovate, este o conștiință avizată, hrănită de cultură, așa cum mărturisește neobosita tehnică a imaginilor și metaforelor utilizate : *Vezi porumbei, pe sat, din cer căzînd ? / — Mîinile tale albe-s porumbei — / Ca să-mi audă inima bătînd / Lasă-i să uguie în pumnii mei. / Lasă-i în pumnii mei, să-i simt aproape, / Sfioși, cum se frămîntă și se zbat : / Cu sufletul i-am slobozit pe ape / Și mi-au adus măslinul așteptat.* („Porumbei"). E lesne de observat construcția lucidă a poemului, repetiția (versurile 4-5), redundanța din versul 6, și — mai ales — aluzia livrescă, biblică, din final. E limpede că spectacolul hîrjonelii erotice, petrecut în copilărie, e contemplat mai tîrziu, la o vîrstă cînd senzațiile și impresiile, redescoperite, păstrează ceva din aura anilor care le-au stîrnit, dar sunt totodată străbătute, organizate, prelucrate de o conștiință lirică matură. Stancu nu transcrie pur și simplu o idilă din adolescență în cadru rural, ci filtrează datele ei pentru a extrage esențele în timp ale unei trăiri revolute. Desigur, e multă candoare, multă prospețime, multă mișcare și stîngăcie în aceste mici tablouri ; o mare varietate de elemente naturale — îndeosebi de natură animală și vegetală — subliniază bogăția interioară a jocului erotic cîntat ; dar toate acestea nu sunt percepute în ele însele, ca substanțe cu care un Francisc din Assisi, de pildă, fraternizează, nici ca inventar genuin al unei gospodării paradisiace, ca la Francis Jammes ; ci folosite, la modul savant, ca termeni de referință pentru a creiona portretul fizic și moral al iubitei. Datul senzorial, notat cît mai fidel, intră ca element de compoziție într-un tablou elaborat, mai vast, închegîndu-se din totalitatea octavelor. Un început de artificiu — în sensul bun al cuvîntului — se vădește aici, de pildă în aceste versuri care trimit, desigur involuntar, la concretul fără chip — întrucît se rezolvă în curbe abstracte — al trupurilor lui Ingres : *Tu pleci zîmbind, cu amfora pe umăr. / De bolbotine să despoi grădina. / Vreau pe cărare urmele să-ți număr, / Dar ca o apă ți le-a șters lumina. / Cum mergi cu mîna prinsă-n șoldul plin, / În amforă cu gîndul meu te schimb, / Și-aș vrea să te ridic și să te țin / Pe brațe, și prin soare să te plimb.* („Amfora"). Simplu este,



Scanned with OKEN Scanner

aşadar, aici, spectacolul gesturilor naturale ale protagoniştilor ; în schimb, complicată, lucrată, filtrată este expresia celui ce-l smulge din apele memoriei, pentru a ni-l restitui cu bruma de candoare salvată din ghearele timpului.

Procedeul devine mai puţin acuzat în „Catrene", unde spaţiul prozodic extrem de limitat nu mai permite poetului sinteza dificilă între descriere, senzaţie şi trăire. Aici transcrierea are un aer net franciscan : *Mi-s dragi hulubii care îmi ciugulesc din palme. / Albine zumzăind lîngă ştiubee-n zori, / Apele verzi cu nuferi pe cerurile calme, / Pajiştea legănînd în seară grîu şi flori.* („Drag") ; sau : *Dac-ai veni-n grădină ţi-aş arăta în zori / Albine cum se roagă smerite şi se-nchină / Pe fiecare dintre sălbaticele flori / Ca-ntr-o bisericuţă de rouă şi lumină.* („Grădină în zori").

„Scrisorile din cîmp" fac un pas înainte : contemplaţia cedează adeseori locul unor dinamice atitudini bărbăteşti, elementele naturii converg acum spre a defini eul liric în expansiune (*Îmi cresc pe umăr aripi de cocor, / Plaiuri şi codrii-mi freamătă sub frunte, / Mi-e cugetul pîrîu sprinţar de munte / Şi graiul fluier de argint sonor),* treptat poetul se simte el însuşi, asemenea naturii, plin de rouă şi avînt, se identifică din ce în ce mai mult cu un întreg pîlc de viguroşi străbuni, mişcaţi de obscure transhumanţe, circumscriind astfel un anume spaţiu geografic şi spiritual. Această amplificare a registrului liric l-a pregătit pe Stancu pentru apropierea, atît de fertilă, de Esenin, accentuîndu-i totodată inserţiile în tradiţionalism. Pillat, Voiculescu şi Fundoianu se aud cîteodată, în surdină, în interstiţiile poemelor sale. În acelaşi timp apare prima undă a melancoliei care va marca activitatea lirică de mai tîrziu a poetului : o melancolie izvorînd din nimic, în plin spectacol exuberant al naturii : *Lanuri verzi în mine simt crescînd. / Gînduri multe, stele sclipitoare. / De ţi-aş scrie acum o scrisoare / Trist aş fi în fiecare rînd.* („Cearcăn vioriu"). Lipsa de tranziţie între versurile 2 şi 3, ruptura şi completa răsturnare a datelor psihologice anunţă, de pe acum, surprinzătoarele, aparente, discontinuităţi logice şi afective din creaţia ultimă a lui Zaharia Stancu. Acum apare şi, pentru prima dată individualizat



Scanned with OKEN Scanner

ca atare, procedeul repetiţional, artificiu frecvent în poeziile de mai tîrziu : *Azi mă simt o dimineaţă / Cu văzduh de vară / Peste pajişti de verdeaţă. // Ştiu că mîine am să sorb / Din paharul negru / Să aştept pe tot să-l sorb, / Liniştit să-l sorb...* („Cîntec").

Zece ani mai tîrziu, odată cu volumul *Albe* (1937), lira lui Stancu ni se prezintă mult îmbogăţită : presentimentul morţii, frecventele manifestări ale unui temperament tumultuos, de luptător, sentimentul pierderii în cosmos (nu fără ecouri din Blaga), transfigurarea orfică a durerii, realitatea seminală a somnului, salvarea prin hibernare a primăverilor ce vor veni, precum şi divorţul — pentru prima dată clamat explicit — între datele imuabile ale naturii şi stările aparent capricioase ale psihicului uman, etc. — toate acestea marchează o nouă etapă lirică. Acum, *prezentul* din octavele tinereţii, la care eul liric participa cu atîta dăruire, devine un *trecut* spre care ochiul şi inima se întorc ca spre un paradis pierdut.

Este evident că, acum, poezia lui Zaharia Stancu încetează de a mai fi simplă şi candidă. Ceea ce frapează, în ordinea expresiei, sunt repetiţiile, devenite tot mai frecvente, impunîndu-se ca un artificiu major al artei sale poetice, identificabil — uneori pînă la saturaţie — chiar şi în proza sa. Mai întîi se repetă un singur cuvînt *(Nu mai ştiu, sînt o mie de ani ori un an / De cînd totul era flacără, flacără...)*, apoi cîte două cuvinte *(În urmă rămîne geamătul iernii / Şi urechile iernii, urechile roşii...)*, pentru ca, la un moment dat, structura întreagă a unei poezii să se alcătuiască exclusiv din repetiţii : *Două mîni ai tu, da, numai două, / Şi doi genunchi, da, numai doi, / Două călcîie ai, da, numai două, / Şi sîni numai doi, numai doi. // Două urechi ai, da, numai două, / Şi două sprîncene lungi, prelungi, urîte / Şi doi umeri, da, şi şolduri numai două, / Dar gemete, dar scrîşnete, dar chiote, cîte !* („Două"). Înainte de a se autodivulga, prin abuz, ca manierism ; înainte de a deveni un simplu tic verbal, al omului şi scriitorului, trădînd o anumită mecanică a rostirii, care nu numai o dată invadează parazitar multe pagini din proza sa lirică, — acest procedeu repetiţional se cuvine a fi interpretat în planul specific al poeticei lui Zaharia Stancu. Om de la ţară, rămas sufleteşte foarte aproape de reali-



Scanned with OKEN Scanner

tatea rurală, orășan de împrumut care afirma că umblă prin oraș cum ar umbla printr-o pădure, Stancu e un poet al universului țărănesc nu numai prin lexic, prin imagistica sa aparte ; ci — mai ales — prin elaborarea — niciodată explicită — a unei poetici a rostirii rurale. Pentru țăran, arta e sinonimă cu *cîntecul :* exercițiu sau rit cu caracter catartic, menit să transforme experiența brută a unei vieți în expresie frumoasă ; o frumusețe care constă, întîi de toate, în capacitatea cuvîntului de a se închega ca o vrajă, ca un descîntec, de a acționa magic asupra sensibilității. Procedeul repetițional din poemele sale e un rudiment de magie verbală de tip rural : prin reluare și scandare obsesivă, prin potrivirea și repotrivirea cuvintelor, experiența imediată se transfigurează în propria sa expresie, rămîne în memoria auditivă, asemenea unei incantații. Idealul lui Stancu, ale cărui o mulțime de poezii se intitulează *cîntec,* este acela de a realiza — în pofida vigorii și temperamentului său de luptător — un *cîntec șoptit* ; căci „șoapta“ indică tocmai surdina de care cuvîntul are nevoie pentru a accede în planul artei : el nu mai este instrumentul direct al unei acțiuni imediate (comunicarea), ci artificiul eficace al unei acțiuni învăluite și întîrziate (vrajă). Repetiția are funcția de a exorciza obiectele și situațiile vizate ; locul sau lucrul sunt, o dată, numite ; apoi neîncetat asediate, datorită unei rotiri magice în jurul lor : *La marginile apelor, / La marginile cîmpurilor, / La marginile cerurilor / Au răsărit pomi roșii. // Roadele lor le-am cunoscut : roșii. / Frunzele lor le-am cunoscut : roșii. / Măduva lor am cunoscut-o : roșie. / Inima, inima, cel dintîi pom roșu.* („Pomul roșu“). Un poem cum e „Cîntecul morții“ își gradează emoția tocmai datorită reluării unei expresii-avertisment, tipice pentru practica descîntecului popular : *Ia seama, ia seama, am rupt zăvoarele, / Nu mai crede în puterea porții. / Ia seama, ia seama, chiar soarele / Stă sub marele semn al morții. // Ia seama, / ia seama, glasul pămîntului / e la fel cu glasul stelar. / Ia seama, ia seama, am pașii vîntului, / Nici un fugar nu-mi scapă, nici un fugar...* Etc.

Poetica cuvîntului magic se combină, ca în riturile vrăjitorești, cu o poetică a contextului, adică a formulei în-



Scanned with OKEN Scanner

tregi care, spusă și repetată, atunci cînd se cuvine, își dezvăluie forțele verbale secrete. Repetiția nu dă numai unitate gestului liric (ca, de pildă, în poemul „Țineam în mîini pămîntul"), ea se identifică organic cu practica verbală ideală care este aceea a poeziei. Ca o țîțînă miraculoasă, expresia-cheie „iarba fiarelor" (luată din sfera mitico-magică a culturii populare) permite, în poezia și volumul cu același nume (1941), rotirea, mereu reluată, a unor imagini care, în ansamblu, definesc un univers liric, o poetică perfect conștientă de sine : *Iarbă a fiarelor, poezie / Deschide-mi inima ei. / Noaptea înaltă și albăstrie / Și-a făcut din luceferi cercei. // Iarbă a fiarelor, rupe zăvoarele / Dintre dragostea veche și dragostea nouă. / Zorile îmi vor aduce soarele / Și lanurile mele coapte de rouă. // ... / Urc printre stînci, spre piscuri, mai sus. / Iarba fiarelor scîntee, scîntee. / Iată : noaptea albastră și-a pus / Pe umeri vulpea Căii Lactee...*

E surprinzător cum critica n-a relevat pînă acum rolul extraordinar pe care îl îndeplinește redundanța în poezia lui Stancu. Poeme întregi își încheagă vraja muzicală din necontenita repetare, cu mici modificări, a unor cuvinte-cheie : o simplă desinență e capabilă să ne înfățișeze o nouă fațetă a aceluiași cuvînt care ne apare ca un mic cristal, cu fețe și muchii bine tăiate, care — prin simplă răsucire — descarcă mereu alte fulgere. Iată un exemplu tipic, „Cîntec amărui" : *Cenușiu. Cenușie. / Amurgea. / Amurgea. / Ca un clopot suna / Mîna ta viorie. // Nufăr negru purtai / Luluindu-l, în leagăn. / Pînze reci de păiangăn / Împleteam. Împleteai. // Dușmănoși. Ne-am zbătut. / Amurgea. Cenușiu. / Cerul- nalt. Și pustiu. / Ai tăcut. Am tăcut. // Mărul copt. Ca o pîine. / Fiecare-a mușcat. / Înnopta ondulat. / Amîndoi. Pînă mîine. // Iarbă grasă. Petunii. / Prea destul. De ajuns. / Cornul lunii a-mpuns / Cerul gol. Cornul lunii. // Amărui. Amăruie. / Noaptea vine și pleacă. / Ziua vine și pleacă. / Amărui. Amăruie.* Întreagă această poezie, în toate straturile ei — de la zona materială a sunetelor, trecînd prin zona sintactică abruptă, pînă la *situația* lirică pe care o sugerează — ni se impune ca un adevărat rit magic : totul e desprins de timp și loc, totul se sprijină exclusiv pe mișcarea interioară a gesturilor, totul se rezolvă în puritatea unor vocale care, ca



Scanned with OKEN Scanner

niște rășini înghețate, cîntă atinse de bagheta unui vrăjitor. La fel se vor citi, mai tîrziu, în volumul *Cîntec șoptit* (1970), poeme ca „Sonată", „Pe țărm", „Ridică-te". Mai e nevoie oare să subliniez cît de savant artificiu se ascunde sub aparenta simplitate a unei astfel de poezii ?...

Treptat, de-a lungul cîtorva decenii, un fel de mutație se produce în lirica lui Zaharia Stancu. Cele mai bune poezii din ultima vreme păstrează, desigur, același contact imediat cu datele naturii din jur, confesiunea eului liric le folosește mereu ca pietre pentru un edificiu interior ; dar acum apare o nouă dimensiune — aceea a moralității. Pe nesimțite parcă, poezia lui Stancu devine didactică : un didacticism *sui generis,* mascat de abundența reprezentărilor, abia sugerat, insidios strecurat printre exemplele unei vitalități debordante, împunse totuși de ghimpele unei mai vechi melancolii. Ca și cînd experiența acumulată de-a lungul anilor ar fi modificat rolul și valoarea elementelor naturii în mijlocul căreia a trăit, plantele și animalele, apele și astrele devin, deodată, personajele unei fabule universale. Poetul nu se mai poate confesa acum decît luîndu-le ca martori. O înțelepciune de tip popular, comunicată într-o formă tipic rurală — țăranii nu comentează direct, aplicat, o anume situație dată, ci ripostează pieziș prin nararea unei mici fabule cu tîlc — se citește mereu în textul și subtextul poemelor sale, rostite acum cu o bătrînească vocație esopică : *N-am tăiat niciodată copaci, / Numai crengi, numai cioturi uscate. / În faptul serii aud uneori, / Ceasul Stelei Polare cum bate. // Nimănui n-am lăsat un cuvînt / Să-mi îmbălsăme, după moarte, stîrvul. / Toată măreția plopii și-o pierd, / Dacă le tai cu foarfeca vîrful. // ... / Cînd viscolul alb e în toi / Iepurii se ascund în zăpadă. / Nu pentru cocoșul de lemn de pe casă / Cearcă vulpea să intre-n ogradă.* Ș.a.m.d. („N-am tăiat niciodată copaci"). Ultimul volum publicat, *Sabia timpului,* (1972) e bogat în poeme de acest tip : „Nu te-ntrista", „Spre aceeași mare", „Secara", „Salcîmul", „Vulpea", „Ursul", „Nu-ți cer", „Sonată" (cu distihul revelator : *Trăiesc în mijlocul orașului, / Parc-aș trăi într-o pădure),* „Oglinda, cuțitul și merele" etc

Dacă expresia n-ar suna prea pretențios, aș numi aceste poeme — în care Ov. S. Crohmălniceanu vede un lirism



Scanned with OKEN Scanner

de tip gnomic — *descîntece paremiologice*. Gnomismul implică sentenţiozitatea, deci un lirism cvasi-pur, abstras, în care emoţia superioară vine din debitarea scandată a ideilor ; dar, în poemele lui Stancu, nu ideile, ci *exemplele* morale, culese din cele mai variate medii *(Soarele e soare, chiar în apus ;* sau : *Ursul nu joacă decît atunci / Cînd are nasul prins în belciug ;* sau : *Şi împăratul şi sluga lui / Tot o tigvă lasă în urmă)* vin, aproape în fiecare strofă, să puncteze, cu tîlcurile lor imediat ţîşnitoare, fluxul melancolic al confesiunii directe. Scăldîndu-se în valurile molcome ale înţelepciunii populare, Zaharia Stancu inventează noi zicători, noi proverbe, le pune să-i apere scepticismul şi avîntul, resemnarea şi năzuinţele, asemenea unor gărzi imemoriale înarmate cu întreaga experienţă, acumulată prin generaţii, a lumii ţărăneşti. Efectul liric e remarcabil, şi inedit, datorită unei fermităţi a discreţiei : legile înseşi, invizibile, ale vieţii şi vremii picură liniştit aceste silabe, ca o ceaţă imaterială condensată în crengi de copac.

Un mare cerc se împlineşte, în felul acesta, de-a lungul periplului liric al lui Zaharia Stancu. De la natura-cadru, surprinsă în toată strălucirea ei vegetală şi animală, aceea care oferea, în tinereţe, pat primitor şi graţioase jucării din fire de iarbă celor doi îndrăgostiţi încă neştiutori de furtunile sîngelui ; la natura-substanţă pe care poetul o descîntă, invocînd de nenumărate ori lucrurile, locurile şi situaţiile privilegiate, pentru a-i smulge energiile secrete, pentru a face din ea substanţa propriului său eu ; la natura-mumă, născătoarea de exemple morale vii, dătătoare de pilde, care apar la chemarea poetului ca nişte garanţi ai crezului său de viaţă ; natura care, acum, nu mai oferă simţurilor suprafaţa sa, devălmăşia pestriţă a fiinţelor şi lucrurilor, ci care distilează, care secretă lent virtutea exemplar-morală întrupată în animal şi floare, în stea şi ţărînă, — un adevărat suflet de ţăran şi-a parcurs ciclurile, trăindu-şi în mod specific vîrstele. Perfect circumscrisă tradiţionalismului, ale cărui teme majore — ataşamentul faţă de glie şi de peisajul natal, cadrul pastoral, comuniunea cu strămoşii, viaţa de la ţară ca depozitară a unor virtuţi ce aparţin unui neam întreg, familiaritatea



Scanned with OKEN Scanner

cu zodiile, înțelepciunea de tip popular etc. — le-a tratat, aproape pe toate, — poezia lui Zaharia Stancu aduce în corul tradiționaliștilor noștri un timbru personal în care intră — ca note distinctive — confruntarea sentimentală cu timpul și exorcizarea paremiologică. Impresionismul colorat al primelor sale volume se tulbură, în anii de maturitate, de norii grei și agitați ai unui romantism bătăios dar nu lipsit de melancolie, pentru a se însenina apoi, în ultima perioadă de creație, printr-o trecere discretă spre clasicism.

Scanned with OKEN Scanner

## Însemnări despre poezia lui Al. Philippide

### 1.

Vădite le eforturi ale criticii literare actuale de a *caracteriza,* în sine, şi de a *situa,* în context istorico-cultural, opera lirică a lui Al. Philippide mărturisesc atît o firească criză a receptării critice a poeziei, în general, cît şi noua lumină pe care de un secol încoace, evoluţia poeziei moderne o aruncă asupra limbajelor poetice, ca atare.

După cum se ştie, fenomenul de criză a receptării critice poate fi întîlnit de fiecare dată cînd o nouă formă de poezie vine să tulbure fondul gustului existent ; el constă, cu alte cuvinte, în inadecvarea temporară a mijloacelor critice la structura şi valoarea noului obiect estetic. Nefiind, totuşi, altceva decît o formă superioară, individualizată, a gustului public, critica literară, pusă în faţa unui fenomen liric inedit, încearcă, în mod firesc, un şoc. E nevoie de o anumită perioadă de adaptare a vechii sensibilităţi poetice la noile forme şi tipuri de lirism, pentru ca noua poezie să-şi cîştige, să-şi formeze un public al ei. Avangarda unui asemenea public cititor, dispus să renunţe mai repede la habitudinile şi preferinţele consacrate, o formează criticii literari ; dar ei înşişi procedează, la început, prin aproximări, prin tatonări, prin stîngăcii fireşti, asemenea bărbaţilor care iau în braţe un copil mic, încă în faşe.



Scanned with OKEN Scanner

Criza receptării critice a poeziei lui Al. Philippide (al cărui prim volum de poezii *Aur sterp* a apărut în 1922) a ţinut pînă în pragul celui de-al doilea război mondial. G. Călinescu, în *Istoria literaturii române*, a corectat eticheta de *modernist* pe care critica interbelică o lipise pe fruntea poetului. Astăzi, o asemenea etichetă ni se pare cu totul ciudată ; dar *illo tempore* ea corespundea exact impresiei de şoc încercată de critica literară a vremii. (Oare nu văzuse această critică, în Lucian Blaga, cel din primele sale volume, un poet imagist, şi atîta tot ?).

Deplasată astăzi, eticheta era oarecum justificată atunci, dacă ne gîndim şi la cîteva înrudiri aparente, relevate sau nu, ale poeziei lui Al. Philippide cu alţi poeţi ai acelei perioade. E destul să amintesc, în sensul acesta, că o parte a lexicului poetic al lui Philippide din *Aur sterp* (mă gîndesc la frecvenţa unor vocabule ca *toamnă, vînt, copaci, fum, frig, tîrg, amurg, dric, felinar* etc.), ca şi tonalitatea sumbru-colorată a pastelurilor sale, trimit — cel puţin la acest nivel al structurii poetice — la Bacovia ; — de unde impresia de *modernism*, avansată de către critici, prin contaminare.

## 2.

Scriind, cel dintîi, despre Al. Philippide ca despre „un poet mare", G. Călinescu ne invita, în 1941, să depăşim oarecum dilema etichetărilor. „Ce este aceasta ? (se întreba el) „Speculaţie" metafizică ? Nu. Aici nu intră nici o dialectică, ci numai o mare sensibilitate pentru situaţiile fundamentale în univers, pentru poezia grandioasă, pentru versul încordat, pentru emoţiile elementare, din care lipseşte, din păcate, numai erotica. Fără să se poată găsi vreo înrudire directă, o apropiere de lirica germană modernă, dată fiind cultura poetului şi preferinţele lui, apare posibilă (opera Ricardei Huch îi este cunoscută). Această poezie este stăpînită, prin geniul rasei, de punctul de vedere metafizic şi după o scurtă coborîre la unghiul social, ea şi-a reluat, întoarsă la Goethe şi la romantici, aceleaşi preocupări cosmologice care sub denumirea de neoromantism, neoclasicism şi chiar de expre-



Scanned with OKEN Scanner

sionism, se scaldă în aceleași ape. Ei vorbesc toți (Mombert, sau Werfel) de Creațiune, de Chaos, de Soare, de Lume, de Stele, de Dumnezeu, de Oceanul nopților etc. cu un mare avînt macrocosmic într-o mare ardere panteistă". Ceea ce respiră acest text este, evident, sugestia de a depăși — în interpretarea liricii lui Al. Philippide — dicotomia clasic-romantic, invitația de a o citi ca pe o sinteză care refuză a se lăsa înfeudată vreunei „școli" literare.

Dar nici o sinteză nu poate fi epuizată în semnificațiile și valoarea ei fără o delimitare a propriului său conflict interior, fără dialectica sa generatoare, fără etichetarea elementelor care o compun. Iată de ce — și eu cred că în mod salutar — critica noastră post-belică a ignorat sugestia călinesciană : ea a dezbătut ani de-a rîndul apartenența lui Al. Philippide la clasicism, romantism sau expresionism ; dar nu ca la niște corpuri doctrinare fanatice, și exclusiviste, ca la niște poetici normative ; ci, pur și simplu, văzînd în ele niște gesticulații lirice tipice capabile *să descrie* ceea ce nu sînt în stare *să definească*. Cine ar putea, de altfel, să nege alternanța sau chiar simultaneitatea acestor elemente tipologice în opera poetului ? Mai mult : însăși evoluția poeziei lui Philippide, în ansamblu, pare a fi limitată hotărît între aceste atitudini fundamentale, iar lucrul acesta poate fi constatat la toate nivelurile operei. Sinteza — căci există, fără îndoială, una — nu tinde la depășirea lor, nu manifestă o deschidere spre un nou tip de poezie, *modernă*, ci se săvîrșește, mîndră și sigură de sine, în adîncime, prin prelucrarea personală a unor *topoi* recognoscibili, dar nicidecum prin adeziunea la un alt tip de limbaj poetic.

## 3.

O explicație mi se pare necesară aici. Noul cîmp al experiențelor poetice, cultivate în ultima sută de ani, propune fără îndoială o nouă perspectivă asupra lirismului, văzut în desfășurarea lui multiseculară. În această perspectivă, diferențele — ce păreau, mult timp, esențiale — între clasicism și romantism se estompează, cele două atitudini ale spiritului uman devin complementare, rolul



Scanned with OKEN Scanner

lor istoric se constituie ca un *dublet fundamental*. Adevărata linie de ruptură istorică — care, de data aceasta, e privită la nivelul *limbajului poetic* — se situează mult mai aproape de noi, cam pe la finele secolului trecut, și ea marchează, acum, o adevărată *revoluție* nu numai în lirică, nu numai în poezie, ci în toate artele. O asemenea privire în lung înglobează, sub același semn, complexul liric structural clasico-romantico-expresionist, făcînd din el un fel de *corp tradițional* al poeziei, superior unitar, pe deasupra divergențelor interioare ; și ridică în fața lui, ca o nouă vîrstă a experimentului poetic tot ceea ce fenomenul liric a trăit, ca seism al limbajului poetic ca atare, de aproape o sută de ani încoace. Datorită acestei deplasări spre noi a faliei ce trasează începutul revoluției poetice a modernismului, unele universuri lirice cunosc mișcări diferite, în pofida epocii comune în care s-au născut. Rimbaud și Mallarmé, de pildă, se deplasează spre secolul al XX-lea, în timp ce expresionismul german lunecă îndărăt, spre matca sa romantică. În același fel, în poezia românească, un Arghezi sau Bacovia se raliază, amîndoi, postromantismului din care provin ; pe cînd un Blaga sau Ion Barbu „navighează" lent spre o modernitate de substanță, relevabilă îndeosebi în structurile limbajului.

Dintr-un asemenea punct de vedere, se poate afirma că lirica lui Al. Philippide face corp comun cu poezia clasico-romantică. Investigarea în adîncime a componentelor ei, în cadrul unui act critic, nu mai ține atît de un proces de caracterizare și situare — acestea săvîrșindu-se întrucîtva de la sine — ci de unul de valorizare : punerea în lumină a sintezei personale și reliefarea vieții interne spirituale a operei, aceea care-i asigură audiența și perenitatea.

## 4.

Ceea ce caracterizează *Aur sterp*, volum compus mai mult din pasteluri (dacă ne-am lua după titlurile poeziilor), este capacitatea poetului de a depăși descriptivismul natural în favoarea unui dramatism liric existențial : descriptivul devine un simplu alibi al conflictului psihic. La



Scanned with OKEN Scanner

o primă vedere, acest conflict pare angajat între eu și non-eu : o vocație solară este mereu dezmințită, cenzurată, surpată în sine, de o adversitate întîlnită în natură ; un sentiment al pustiului transformă în gri toate peisajele naturale ; vîntul, amurgul și fumul se suprapun, umbrind dispozițiile sufletești înalte ; fulgere osîndite simbolizează o cutezanță spirituală ratată, transformînd aspirația spre înalt, spre azur într-un „aur sterp" ; într-o poezie cum e „Cîntecul nimănui", trei concepte negative marchează eșecul existențial al ființei : „revolta stearpă", „visul șchiop" și „Dumnezeul mort" ; acel *nimănui,* din titlu, nu înseamnă micimea ființei omenești, criza eului în fața universului, ci neantul însuși, echivalența tragică dintre *Dumnezeu* și *nimeni ;* căutarea unui „cer mai sfînt" („Calea lactee") e zadarnică, la o primă vedere ; eul liric al lui Al. Philippide pare împlîntat exact în centrul lumii, mișcat pe o verticală spre zenit, propulsat de mari energii interioare, dar obligat să se recunoască de fiecare dată învins : credința decepționată devine o religie a nimicului. Dar, la o lectură atentă, conflictul care pare să alimenteze dinamica lirică a poetului nu e cel între eu și non-eu : el ține de însăși structura lăuntrică a sufletului, se desfășoară ca o dialectică interioară, anunță o ființă esențialmente antinomică. Nu există, de fapt, decît o singură scenă pe care se petrece această dramă, mica scenă a sufletului, nicidecum spațiul nesfîrșit al naturii : poetul e sfîșiat între visuri *bune* și *rele,* aspirația spre soare e o imagine a nevoii de seninătate și certitudine, a dorinței de a se situa în centru, de a fi „mereu la mijloc de poveste" ; singura realitate a trăirii sale interioare este prezența ruinelor sufletești : *Mi-e sufletul o năruire de statui.* E o criză de ordin spiritual : incapacitatea ființei umane de a-și edifica transcendența. Metafora cea mai cuprinzătoare din acest volum e fără îndoială aceea a clopotelor ; dar ea nu este o expresie a unui conflict iremediabil între om și lume, ci mărturisirea unei drame lăuntrice care constă în zădărnicia oricărei revolte împotriva cerului, în eșecul oricărei aspirații spre soare : cerul e gol, și singura lumină posibilă pentru suflet e aceea pe care clopotele, izbind în vidul metafizic al lumii, o răstoarnă peste el sub forma unor „zdrențe de azur". Ultima poezie a volumului în-



Scanned with OKEN Scanner

cheie nu o carte, ci o ipostază a sufletului, iar singurătatea afirmată în ea este atît de cumplită încît eul însuşi simte nevoia de a se dubla :

*Ohe ! Mai este mult ? Nimeni nu ştie.*
*O veşnicie*
*S-a isprăvit, cînd ai făcut un pas.*
*În urma ta tu singur ai rămas.*

(„Îndemn la drum")

## 5.

Evoluţia poeziei lui Al. Philippide se face prin altoiuri mascate : o lamură discretă — simplu motiv liric — dintr-un volum, se ramifică în volumul următor, la distanţă de ani de zile, actualizînd ceea ce era potenţial, dînd naştere unei arborescenţe încărcate de roade, iar pe una din crengile fragile ale acestui corp poetic se face o nouă grefă, care va rodi în cartea următoare ; şi aşa mai departe.

În *Aur sterp,* de pildă, titanismul — una din trăsăturile poeziei lui Philippide — e abia afirmat, în micul poem dramatic „Izgonirea lui Prometeu" : un fel de replică la Goethe, în care titanul, ajuns în conflict nu numai cu seminţia lui Zeus, ci şi cu mulţimile omeneşti, nerecunoscătoare, se transformă treptat într-un profet necruţător, care tună şi fulgeră, vestind adevărata *pedeapsă* abătută asupra speţei umane — aceea a „aşteptărilor eterne", a aspiraţiilor neîmplinite. În volumul următor, *Stînci fulgerate* (1930), titanismul constituie dominanta cărţii. Ea e afirmată răspicat într-o suită de poezii-cheie ale volumului : în „Frontispiciu" (conştiinţa unui suflet format din „ţăndări de bolid", mizantropia superioară, aspiraţia finală spre moarte, cutreierul prin ere, antinomia tipic romantică : *fulg de nemărginire în coajă de pămînt...* etc.), în „Schiţă pentru un autoportret" (individualism titanic corectat, aici, de clasicul adagiu „omul — măsură a tuturor lucrurilor", cum o dovedeşte versul *Lumea începe şi sfîrşeşte-n mine,* dar şi de depăşirea conştiinţei individuale, ca atare, prin trecerea spre o conştiinţă colectivă : poetul se simte un fel de fiinţă plurală, cu mai multe euri ; în fond, trecere



Scanned with OKEN Scanner

de la individual la tipic), în „Invocaţie“ (o altă replică la Goethe : Faust modern, poetul nu aspiră spre tinereţea veşnică, spre aventura clipei de extaz, unice, ci spre ceea ce eroul goetheean repudia — voluptatea spirituală de *a cunoaşte,* de a afla „cheie misterului cosmic“), în „Ceasul greu“ (aspiraţia spre adevăr e satisfăcută abia prin contactul simpatetic cu concretul Naturii), în „Feerie“ (aceeaşi goană după cunoaştere, exprimată aici în obsesia unui lanţ de „Alpi ai cugetării pure“ : *Şi-atunci alung din mine tot ce-i duşman ideii),* în „Popas“ (microcosmosul uman văzut ca sinteză-rezumat a spaţio-temporalităţii universului : *Cum timpul tot e-n clipă şi lumea după frunte,* vers ce rămîne impregnat de vechiul antropocentrism de tip clasic).

## 6.

La fel se întîmplă cu lucrurile în volumul *Visuri în vuietul vremii* (1939) : acesta reia, din cartea anterioară, motivul abia anunţat al *erotismului* — care, la rîndul său, avea să rămînă o dominantă a liricii lui Al. Philippide dar, acum, cutreierul (anunţat discret în poeziile publicate cu opt ani înainte, de pildă „Frontispiciu“ şi „Ceasul greu“), devenind temă centrală, se încarcă de o dimensiune în plus — cea temporală. De fapt, pentru prima dată, timpul şi peregrinarea în timp, ca aventură existenţială revelatorie, devin o prezenţă tutelară în lirica lui Philippide. Acum, necunoscutul ca atare, — mereu prezent în fundal — capătă un nume aproape propriu, *Terra incognita,* şi se defineşte nu neapărat spaţial, ci ca durată ce marchează o necesară dilatare a eului, aspiraţia spre cuprinderea vîrstelor omenirii. Interesant mi se pare faptul că, odată cu cucerirea unei dimensiuni temporale, lirismul lui Al. Philippide procedează la un fel de dinamitare a cadrelor spaţiale reduse, concrete : imensitatea cosmică începe să se afirme ca unic, sau în orice caz, preferat, cadru al aventurii spirituale, ca fundal şi decor prin excelenţă. Nevoia de simplitate, de adevăr stabil, de gînd bun şi vis benefic, din volumele anterioare, e formulată acum prin imaginea căutării izvoarelor (nu în spaţiu, ci în timp !),



Scanned with OKEN Scanner

sau a amiezii veșnice ; iar acestea, amîndouă, nu se află în geografie, ci în istorie, legendă sau cultură, și sunt prevestite de diverse *clipe* de grație, deci nu de praguri favorabile, ci de ore faste : după-amiezi de vis, cu deschidere spre copilărie („Miraj"), glasuri vechi abia deslușite („Adîncire"), amiaza plină ce anulează orice sentiment al tîrziului *(Tîrziu nu-i niciodată și totu-i prea curînd),* amintiri difuze, ca demers lăuntric spre recuperarea unei purități mult-visate („La marginea de noapte a vieții") etc. Obsesia timpului se materializează acum diferit, de la o poezie la alta : el este purtător de coasă sau agent al furtunilor distrugătoare („Adîncire"), spumă trecătoare pe care poetul ar vrea s-o încremenească „statornic în gerul unui gînd" („Mărturisire"), neostoit vuiet care zboară („La marginea de noapte a vieții"), etc. Elementul nou în această statornicie apare sub forma perspectivei pe care timpul, asemenea spațiului, o deschide în fața conștiinței : în pofida acțiunii sale de eroziune implacabilă, Cronos ne propune o zare posibilă a plenitudinii, viitorul ne invită să-l încorporăm organic (*Trăim acum, dar nu ne vom pricepe / Decît în viitoare lumi și vieți) ;* ambiția poetului este de a descoperi, în ultima clipă a vieții sale, „pe cîntărețul cel ascuns din mine" („În marile singurătăți"). O precizare necesară : nici o afirmare a transcendenței, în această căutare a duratei (exprimată în „Viața alături" : *Caut ceea ce durează*) : Al. Philippide, tot timpul în contrapunct cu Goethe, nu crede în perenitatea activă a spiritului individual. Timpul însuși, cel cîntat în poeziile amintite mai sus, nu este timpul *său,* personal, ci un fel de timp-durată ce rezultă, sumă ideală, din toate trăirile individuale de excepție, adică un timp al valorilor, o perenitate axiologică. În felul acesta, conștiința n-are nevoie de postularea unei vieți viitoare, a unui *dincolo :* absența unei vieți de după moarte e compensată de conștiința orgolioasă a unicității ființei creatoare : *Dorința noastră de reîntrupare / Ne chinuiește în zadar. / Să ne mîndrim că fiecare / Din noi e-un unic exemplar / Fără putință de reeditare.* („Peste cîte mii de ani"). Ceea ce înseamnă că biruința asupra timpului nu constă într-o reală viață eternă, ci în eternitatea valorilor pe care am reușit să le



Scanned with OKEN Scanner

creem, grație unor cuvinte rostite „în limba fără moarte a visului".

## 7.

Înainte de a examina motivul liric care, abia anunțat în *Visuri în vuietul vremii,* trece și devine obsedant în *Monolog în Babilon,* și pentru a-l putea înțelege în totala lui semnificație, e nevoie să ne oprim asupra *poeticei* lui Al. Philippide, așa cum se dezvăluie ea în acest moment al evoluției sale. Justificarea unei asemenea întreruperi a examenului cronologic al operei este una singură : poeții de tipul lui Al. Philippide — în activitatea lirică a căruia nu se află nici un indiciu de ordin autobiografic — nu au o biografie reală, ci numai una spirituală. Pentru a o urmări îndeaproape, e nevoie să descoperim resorturile ei intime, care întotdeauna țin de domeniul creației propriu-zise. În asemenea cazuri, vîrstele poeziei, parcurse la modul ideal, determină vîrstele poetului, nu invers.

Meditația — indirectă — a lui Al. Philippide asupra poeziei debutează abia în *Stînci fulgerate,* cu accentele retorice și hohotitoare din „Frontispiciu". Aici, autodefinirea psihologică este, în același timp, definire a propriului lirism :

*Mi-e dat să-mi caut timpul zburînd din eră-n eră*
*Și să colind, eratic, prin secolii glodoși.*
*Tot ce-i contrast m-atrage, și-n mine, ca-ntr-o seră,*
*Cresc palmieri alături de cactuși buboși.*
*Am aruncat la hîrburi cîntarul nemuririi*
*Și ciutura cu glorii banale de cișmea*
*Și cumpănindu-mi visul cu rînjetul satirii*
*Fac lumea după chipul și-asemănarea mea.*

Pasiunea pentru contraste, disprețul față de gloria ieftină, cultivarea simultană a visului și a satirei, afirmarea eului ca demiurg al lumii, — toate acestea indică o poetică romantică. Dar aceasta e grefată pe o concepție clasică : poezia e act de cunoaștere (*Vreau să trezesc lumina ce-a rămas / Neiscodită încă-n adîn-*

*cime) ;* și, mai mult ; un act de cunoaștere tutelat, și condiționat, de *tiparele* înseși ale lucrurilor indicate prin noțiunea clasico-romantică a *Mumelor* goetheene („Invocație"). O aspirație, necontenit afirmată, spre simplitate și naivitate, subliniază încă situarea acestei poezii în umbra marilor modele ale Antichității. Dar curînd, odată cu *Visuri în vuietul vremii,* orice urmă de poetică romantică dispare. Lui Al. Philippide, poezia i se pare acum *silită,* deci neautentică, tocmai pentru că e „prea mult a vremii noastre / și prea puțin a vremurilor *toate*" (subl. mea). Această trecere spre universal, de la concretul individual al momentului istoric, corespunzătoare cu ființa plurală, tipică a autorului, evidențiată mai sus, este esențial clasică, și va constitui, de acum încolo, o trăsătură caracteristică a operei philippidiene. În concepția lui, poezia înseamnă deschidere a unor „vechi atlase", căutare a unor „zări miraculoase", — *anticul* și *miraculosul* fiind, acum, condiții ale universalității de simțire, ale dilatării sufletești, ale recuperării unei dimensiuni majore a umanității, nu a individului : *Și poate-așa din nou ne vom deprinde / Să socotim cu veacuri, nu cu ani.* În viziunea poetului, exercițiul liricii constă în reactualizarea unor „frînte glasuri cu lungi ecouri grele", a unor „zdrobite fulgere din vechi furtuni" : acestea, și nu altele, se vor constitui ca singurele rugăciuni ale poetului ! („Adîncire"). Formulări diferite (*Să aflu tîlcuri nouă cuvintelor tocite,* în care nu trebuie deloc să vedem o poetică de tip arghezian, de înnobilare a unor zone lexicale compromise !, sau : *În marile singurătăți din mine / Aud demult un cîntec...* sau : *Caut ceea ce durează.)* reiau aceeași idee. Uneori Philippide simte chiar nevoia de a se contrazice singur, pe această temă : în una și aceeași poezie, după un distih de o falsă modestie *(Nimic în mine nu mă-mbie / Să cred în viitoarea mea mumie),* concluzia finală se înscrie pe aceeași linie a încrederii în și a mîntuirii prin artă : *E aproape marea ispășire, / M-atîrn de tine, Poezie !*



Scanned with OKEN Scanner

De altfel, o atare poetică, explicită aici, rezultă clar din practica însăşi a limbajului, a versului, a tropilor. G. Călinescu avea dreptate, atunci cînd scria despre primele sale volume : „Ca tehnician al versului poetul nu e în nici un caz un plastic, un colorist şi uneori nici un îndemînatec versificator". Jertfirea culorii şi muzicii, de dragul ideii, ţine de fugozitatea romantică, de orientarea discursului poetic spre cunoaştere a lumii şi exprimare de sine. În acelaşi timp, ea vădeşte o inebranlabilă încredere în cuvînt, în limbaj ca atare, şi în acele procedee ale limbii, care şi-au confirmat eficienţa poetică de-a lungul secolelor : epitetul, comparaţia, alegoria. Acestea sunt, de altfel, trei procedee care — permiţînd o întreagă construcţie imagistică — asigură, prin necontenite ajustări, fidelitatea faţă de Idee, eliminînd riscul aproximaţiilor şi al interpretărilor abuzive. Alegorismul lui Al. Philippide, din ce în ce mai acuzat de la un volum la altul, convine structurii sale lăuntrice, înclinată nu spre ţipăt sau confesiune, spre descriere sau metaforizare, ci spre desfăşurare discursivă, fie că e vorba de etalarea unui sentiment sau de urmărirea unei idei. Treptat, un fel de baladesc se insinuează în structurile lirice ale poetului, un narativ pus în slujba liricului : stările de suflet sunt expuse, aproape întotdeauna, ca etape ale unei aventuri narabile, aşezate cap la cap, pentru a ajunge la concluzia finală. Nici o spaimă de conceptualism : doar o uşoară corecţie a lui, concretizată în imagini care tind să circumscrie sau să prelungească ideea. *Caut ceea ce durează,* spune, de pildă, poetul ; iar după această banalitate clasică, transcrisă la modul nud, o simplă imagine, deloc căutată, vine să dea corp precis gîndirii, fără a-i lăsa putinţa vreunei rătăciri : *Miliardele de frunze care tremură-n vînt, / Altele mereu şi-aceleaşi...* Ceea ce înseamnă că *durata,* aşa cum o înţelege poetul, este rezultatul unei conjugări organice între individualul care trece şi genericul care-i păstrează esenţa — concepţie tipic clasică. Frîna, care cenzurează efuziunile confesive ale poetului, constă tocmai în conştiinţa că propria sa individualitate este mereu datoare genericului uman, care o conţine, înainte şi înapoi în



Scanned with OKEN Scanner

timp : *Dar ce-i al meu din ceea ce sînt ? Nimic aproape : / O aşchie de plasmă luată cu-mprumut / Pînă mă-nghite iarăşi adîncul spaţiu mut, / Dar şi o ţeastă-n care tot cosmosul încape !* („Un stol de păsări negre"). Mult mai clar este expusă această credinţă în imaginea manuscrisului medieval creştin, scris peste textul răzuit al unui pergament antic, — o minunată parabolă a misterului moştenit al Poeziei : *„Mi-i sufletul ca unul din aceste / Ciudate manuscrise palimpseste ; / Şterg scrisul proaspăt şi deodată iese / Alt scris, cu slove ciunte, nenţelese.* („O, cîte lucruri..."). Este, din nou, reluată altfel, aceeaşi imagine-simbol a „cîntăreţului ascuns din mine", a izvorului adînc ce trebuie regăsit şi descifrat, a lucrurilor „pitite" în timp, care trebuie să fie „rostite din nou", a acelor „voci ale vechilor poeţi", ce străbat pînă astăzi.

În termeni teoretici, această concepţie clasică despre lirism ar putea să fie formulată aşa : Poezia e un Adevăr ingropat în straturile vremii, un tezaur viu şi mereu proaspăt al Umanităţii ca fiinţă generică : rolul poetului contemporan este acela de a descoperi în sine însuşi, în scurtul răgaz al trecerii sale, această comoară perenă, inalterabilă ; izvorul antic al cîntecului omenesc, glas al Adevărului, trebuie „condus spre mare" ; tîlcul lucrurilor întîlnite în cursul acestei călătorii reprezintă contribuţia personală a fiecărui poet modern la istoria — care e o simplă, deşi miraculoasă revitalizare — a Poeziei.

## 9.

Acum se poate înţelege mai bine modul în care tema *eratismului*, prezentă în *Visuri în vuietul vremii*, sub forma călătoriei în timp, devine odată cu volumul *Monolog în Babilon* (1967) motiv central, sub forma *eratismului iniţiatic* cu finalitate gnoseologică. Ca pentru a compensa, poetic vorbind, renunţarea la tensiunea romantică a aventurii personale (eul individual al lui Al. Philippide fiind, acum, doar un agent autorizat, un mandatar al Umanităţii), instinctul liric al poetului va asigura acestui cutreier ascetic, sub soarele nemilos al Raţiunii setoase de cunoaştere, un decor de tip expresionist (anunţat, de



Scanned with OKEN Scanner

altfel, în cîteva poezii din volumele anterioare) : expresionism figurativ, al locurilor „rele“ pe care le străbate, expresionism fiziognomic, al formelor vitale monstruoase pe care le întîlneşte, expresionism comportamentist, al atitudinilor stranii, inexplicabile, absurde, pe care le înregistrează cu uimire sau groază, expresionism arhitectonic, al clădirilor fantastice şi demenţiale pe care le contemplă. Teratologicul, urîtul, grotescul, monstruosul, absurdul etc. populează acest spaţiu inventat, aceste plaiuri neverosimile, aceste edificii baroce şi gratuite, indicînd conştiinţei cercetătoare tot atîtea limite ale Raţiunii. Marile poezii (şi ca întindere) din acest ultim volum de versuri sunt, fiecare, o călătorie imaginară de tip iniţiatic : o confruntare între sensibilitatea şi aspiraţia spre cunoaştere a individului, investit cu atributele esenţiale ale umanului, pe de o parte ; şi concreţiunile desfigurate, hidoase, abstrase din timp (deşi, fără îndoială, produse de Istorie) care indică marginile morale ale omenescului. „Pe un papirus“, „Prin nişte locuri rele“, „Rîul fără poduri“ reiau tema peregrinării din „O întîlnire ciudată“ sau „Visul rău“ ; dar, de data aceasta, scopul călătoriei nu stă în cunoaşterea unor locuri inedite, exotice, adică întîlnirea cu *altceva,* cu o alteritate menită să accentueze conştiinţa identităţii de sine, ci în întîlnirea cu *enigma* însăşi a existenţei umane, aşa cum apare ea ochiului ce vrea să scruteze esenţele. Peisaje imaginare, apariţii nemaivăzute, comportamente ciudate, atmosferă de spaimă şi nelinişte etc. — toate acestea sunt acum măşti concrete ale unor situaţii-limită în care poate fi surprinsă fiinţa umanităţii. Vechea pasiune a lui Al. Philippide pentru *situaţiile fundamentale,* relevată de G. Călinescu, atinge acum expresia ei majoră.

O anumită punere faţă în faţă a Istoriei şi Culturii se întrezăreşte a fi, pînă la urmă, miezul „filozofic“ al ultimelor poezii ale lui Al. Philippide. De o parte, scoase din spaţiu şi timp, situate doar în zarea imaginată a „unor locuri rele“, într-un cadru construit la modul fantezist, dar plin de sugestii, se află momentele de demonie a Istoriei, divulgînd abisurile înseşi ale fiinţei umane în evoluţia ei temporală ; de cealaltă parte, înscrise într-o durată aurie, a Legendei, în care diverse vîrste ale omenirii coexistă si-



Scanned with OKEN Scanner

multan, și figurate prin mari personalități, de la Homer, la Ausonius, și Virgil, ea adună valorile incoruptibile ale Culturii, instituind un eon privilegiat, de liniște și strălucire, ca o Arcadie a nemuritorilor. Agentul istoric însuși — pare a spune poetul — se poate salva din groaznica și ingrata sa condiție, numai atunci cînd, asemeni lui Alexandru Macedon, își amintește că este un discipol al lui Aristotel, adică atunci cînd aderă la singurul imperialism benefic, acela al Ideii : *Cunoașterea e tot o cucerire,* — adevăr admirabil care, însă, nu trebuie acceptat ca o scuză în gura cuceritorilor, ci numai ca o mîndrie în gura poeților-filozofi.

Scanned with OKEN Scanner

## Construcția poetică a patosului

Impresia generală pe care o lasă, la o primă lectură, poezia lui Geo Bogza este aceea a unui lirism patetic, angajat în iubire și revoltă, în scîrbă și compasiune, desfășurîndu-se liber de orice îngrădiri formale, prozodice, șocant deopotrivă prin lexic, prin violență a expresiei, prin inedit al imaginii și prin aglomerare verbală. Singura corecție care se impune imediat acestei impresii ține de capacitatea autorului de a se conține pe sine, întreg, în structuri literare reduse și concentrate, lineare și reci ; cu alte cuvinte, alături de șuvoaiele de lavă lirică rostogolite ca pe versantele unui vulcan în erupție, se pot înregistra, de asemenea, mici bulboane de clocot constrîns și chiar ochiuri în care magma a înghețat, cristalizînd în tablouri în care forța nu mai aparține debitului și dinamicii verbului, ci virtuților lui expresive, semnificative. Eruptivă, mai mult decît explozivă, această lirică ne oferă, uneori, și scurte poezii în care energia ei lăuntrică nu și-a desfășurat încă evantaiul, momente în care totul e tensiune și crispare, iminență și exaltare stăpînite, ca într-un mecanism biologic cu resorturile întinse la maximum, gata să pleznească. O lectură atentă, însă, nuanțează și mai mult această impresie, ajutîndu-ne să descoperim legi proprii și procedee literare, mascate în primul moment, de dimensiunile și iureșul fenomenului, care — în



Scanned with OKEN Scanner

ansamblu — ne propun o imagine inedită a poetului Geo Bogza : aceea a unei poetici elaborate a strigătului, a unei adevărate construcţii poetice a patosului.

Avangardismul manifest al începuturilor sale lirice — evident la nivel lexical : printr-o masivă „democratizare“ a limbajului poetic ; la nivel de structură poematică : prin viziunea reportericească şi infuzia de proză ; la nivel tematic : printr-o întreagă lume de eroi umili, de situaţii tragice descifrate în „faptul divers“ ca atare ; la nivel ideologic : prin angajarea poeziei într-o revoluţie care depăşeşte hotarele artisticului pentru a ancora în istoria imediată, în politic, în social, în moral — acest avangardism care înţelege, cel puţin în punctul de plecare al demersului său, să dărîme o întreagă lume burgheză şi cultura ei, se dovedeşte a fi nespus de bogat în cultură, extrem de receptiv la tezaurul de sensibilitate şi expresie al umanităţii dintotdeauna, marcat de experienţa poetică seculară a Europei. O logică a sentimentelor, înscrisă în adîncurile omului Geo Bogza, l-a împiedicat pe poetul Geo Bogza să devină un suprarealist dogmatic, să adopte dicteul automat ; o sensibilitate prea puternică, dar şi conştientă de resorturile sale, în răzvrătire şi îmbrăţişare, în manifestarea urii, a greţei, a solidarităţii cu cei în suferinţă, l-a situat mereu deasupra unei mecanici oarbe a subconştientului ; un fond personal de neînlăturat, imposibil de marcat în întregime, de adeziune la straturile de înţelepciune populară, la un întreg sistem de comportamente etnice, la expresia paremiologică, l-a obligat să oprească dinamitarea lăuntrică a propriului său limbaj poetic, şi să folosească energiile verbale în scop constructiv. O solemnitate a rostirii, care corespunde gesticulaţiei uriaşe dar cumpănite a omului, vocaţia angajării într-un anume profetism social şi istoric exercitat pe ruinele unei lumi de oroare şi lipsă de demnitate, — toate acestea aveau nevoie, poetic vorbind, de un spaţiu şi de o arhitectură a poemului, care respingeau structural negaţia dadaistă, de pildă. Chiar expresionismul lui Geo Bogza izbuteşte să contrapună demascării şi revoltei, violenţei şi cruzimii, imprecaţiei şi disperării, acţiunea conjugată a unor componente de cadru şi atitudine, de angajare şi reflecţie, de subliniere a contrastelor sau de esenţializare,



Scanned with OKEN Scanner

care — toate la un loc — dau acea impresie de redimensionare a omului și universului, de împingere a contactului cu lucrurile pînă la contactul, poetic, cu absolutul. Un cititor, mai avizat decît mine, care ar cunoaște foarte bine biografia și biografia spirituală a lui Geo Bogza, ar putea să decidă în ce măsură toate aceste elemente integratoare vin din natură, sau din cultură, sau din acțiunea lor concertată. A lămuri din ce anume se trage, la un scriitor, adoptarea unui punct de vedere unitar asupra lumii și lucrurilor, capabil să-i structureze expresia literară — în cazul lui Geo Bogza e vorba de ceea ce s-a numit „punctul de vedere Orion" — iată o problemă extrem de dificilă.

Din cele trei categorii de procedee de tratare poetică a realului, — reductive, intensive și proiective — Geo Bogza nu folosește niciodată pe cele din prima categorie. Altfel spus, el nu vede niciodată stelele ca licurici, ci — dimpotrivă — licuricii ca stele. Procedeele reductive manifestă, în general, un fel de „reflex de apărare" a spiritului prea sensibil în fața forței magnetice a realului : reducerea la substrat, stilizarea, selecția absolută, abstractizarea și neantizarea — toate acestea diminuează prezența realității, convertesc materia la un grafic al liniilor ei de forță, exorcizează concretul, degajînd forme și conture, rețele de asociații mentale ; ele sînt apanajul poeților de tip speculativ. Dimpotrivă, procedeele intensive — notația revelatoare, suprapunerea, aglomerarea, redimensionarea, tehnica contrastelor — ca și cele proiective — proiecția vitală, proiecția umană (antropomorfizarea) sau animală (zoomorfizarea), proiecția cosmică, proiecția mitico-istorică, simbolizarea și transportul în absolut — tind, mai întîi, să abordeze realul dintr-un unghi cantitativ — pentru a-i sublinia prezența, pentru a spori sentimentul Ființei —, manifestînd astfel o percepție elementară a lumii înconjurătoare, o încleștare cumplită cu ea : stările sufletești care generează un atare lirism se bazează pe impresii proaspete și puternice, ele cristalizează în expresii directe, sincere, percutante. Pe de altă parte, ele sînt apanajul poeților care au ajuns să „vadă idei". Străine, sau beneficiind de un minim artificiu instrumental, ele sînt dovada unei sensibilități hiper-ascuțite, a unui eu li-



Scanned with OKEN Scanner

ric entuziasmat sau ulcerat de datele din jur, a unei imaginații care proiectează realul pe un fond ultim și uriaș pentru a-l putea divulga sau lăuda ; ele sînt adevărate sonde în straturile abisale ale sufletului uman. Ținînd de domeniul și de dinamica fulgerătoare a intuiției, revelațiile lor sînt stranii, tulburătoare, insuportabile uneori. Ele atestă un vizionarism irepresibil, obținut nu prin dereglarea simțurilor, cum visa Rimbaud, ci prin percepția cutremurată a demoniilor lumii ; ele divulgă nu rătăciri ale eului poetic, ci anomaliile umanității și istoriei ei, înregistrate de pelicula extrem de sensibilă a unui idealism moral, a unei credințe nobile contrazisă de elementele vieții imediate. Înrudiri, analogii, corespondențe — o întreagă structură ierarhică a universului e restituită simfonic, fie într-o viziune luminoasă, integratoare și exaltantă, fie într-o viziune sumbră, catastrofică, amenințătoare.

Prea puțin interesat de funcția intensivă a notației, Geo Bogza — care o posedă din belșug („Basmaua roșie", „Tulnic") — o depășește de fiecare dată îndeosebi prin tehnica contrastelor. Poezii ca „Misterioasa crimă din comuna Bușteni", „Metoda asasinului din Dűsseldorf", „Eu și palmierul", „Către Arhimede", „Treceam", „Wagner", „Rugămintea unui dac", „Ora de istorie" se bazează, fiecare, pe o opoziție între două elemente ; din contrapunerea lor țîșnește „ideia poetică" lăsată întotdeauna pe seama cititorului. Dar contrastul implică, de multe ori, planuri diferite. Geo Bogza e un maestru al suprapunerii de planuri — geologic, vital, astral, legendar, istoric etc. —, procedeu prin care obține o altă citire a realului — interior și exterior — cu ajutorul unor grile ce pun în valoare semnificativul și elimină accidentalul. Din suprapunerea unui plan de istorie contemporană peste un plan livresc (tema Romeo și Julieta) rezultă în poezia „Noaptea tragică" o tensiune lirică deosebită. Procedeul este exploatat în „Iarna", în „Nausicaa", în „Statui în lună". Aglomerarea, evidentă nu numai în poemele lungi, ci și în procedeul repetitiv din poeziile scurte, și redimensionarea țin, pentru orice cititor, de caracteristica cea mai evidentă a lirismului bogzian. Nu atît de evident este, însă, procedeul proiectiv al zoomorfizării, tipic totuși



Scanned with OKEN Scanner

lui Geo Bogza, și care explică una din trăsăturile adînci ale firii sale poetice. Omenesc, pînă în străfundurile ființei sale, poetul nu este și un umanist, în sensul înclinației clasiciste. Pentru el, omul nu constituie o „măsură a tuturor lucrurilor" ; omul, omul istoric — și această „specie" este singura care-l interesează pe Bogza — este, mai curînd, purtătorul unei „măsuri pierdute" a umanității, suportul și agentul unui *hybris* tragic, pe care poetul se simte mereu chemat să-l demaște și să-l deplîngă, să-l condamne și să-l anatemizeze. De aceea, individul uman participă, în poezia lui Bogza, la una din cele două expresii-limită a speței sale istorice : el este fie tiranul agresor, fie profanatorul candorii și al frumuseții, pe de o parte ; fie victima acestora, pe de altă parte. Imaginea acestor două tipuri de om devine fatalmente zoomorfică. Iată cîteva citate din cele 11 poeme intitulate „Coșmar H" : „Visez uneori un șobolan cafeniu, / enorm și scîrbos, / pe Marele Profanator îl visez atunci" ; sau „Visez o mînă păroasă de gorilă / ce-mi caută în întuneric beregata" ; sau „Aud de-afară un scîncet nesfîrșit, / parcă ar scheuna căței pe maidan, / parcă ar plînge un milion de copii". Pentru a sublinia „condiția umană" într-o lume a violenței, poetul se vede pe sine însuși „vînat, ca o pradă", sau umblînd printr-un „oraș al cîinilor" care trec cu „serviete... croite din piele de om", sau ca pe un cocor trăind într-o vreme cînd „tocmai... se iviseră unii / Care prindeau cocorii și-i puneau la frigare" („Cocorul albastru"). Nu lipsește nici imaginea inversă, răzbunătoare : autoportretul în chip de elefant al cărui țel e să stingă soarele — „să înghețe universul /La zero absolut" — pentru a nimici viermii („Elefantiada").

Despre proiecția cosmică în poezia lui Geo Bogza s-a scris mult. Personal, vreau să subliniez că acest procedeu n-are, aici, o finalitate decorativă, nu duce la construirea unui simplu cadru, nu răspunde unui gust pentru imagini baroce ; proiecția cosmică, la Geo Bogza, are un rol de integrare universală și reabilitare a omului prin participare la ritmurile sempiterne, prin angajare în dinamica dezmărginită a elementelor. Omului istoric, degradat și profanator, i se pune în față omul „proiectat pe cer", cum ar zice Caraion ; omului-animal, omul-cosmos, imagine a aspirației spre cuprindere, inte-



Scanned with OKEN Scanner

grare, forță și echilibru care bîntuie sufletul poetului ; imagine traducînd, oarecum, același *hybris*, dar de data aceasta în sens pozitiv ; imagine la fel de anti-clasică, întrucît nu ține de iconografia elină, ci de reprezentările uriașe și cutremurătoare ale artei asiatice. În proiecția cosmică a lui Geo Bogza există, în același timp, o suprapunere de planuri și un transfer în absolut (ca procedee de construcție a patosului liric), o contopire între individ și totalitate, în condiția în care individul nu se comportă ca o fărîmă în fața întregului, ci ca o parte care se autodilată prin exaltare pentru a absorbi imensitatea și eternitatea. *Oceane și nebuloase din nopțile mele de febră, de insomnie, / oceane și nebuloase, valuri de apă, valuri de foc din nopțile mele de nebunie, / sub bolțile voastre îndepărtate, năzuite patetic, năzuite cu disperare, / trimit să-și sune ecoul cîntecul acesta de revoltă, de dragoste și moarte, / ca o mărturie furioasă împotriva nedesăvîrșitei spețe umane, / din mizeria căreia / mi-a fost dat să vă contemplu splendoarea, / sub bolțile voastre cu care m-am visat una, / desfășur ultimul drapel al ființei mele nostalgice și exasperate* („Cîntec de revoltă, de dragoste și moarte").

Dincolo de ceea ce poeziile lui Geo Bogza spun, în mod direct și declarativ, mi se pare că procedeele însești de tratare poetică a realului — de la aglomerare și suprapunere, pînă la zoomorfizare și proiecție cosmică — mărturisesc aceeași structură unitară a omului și poetului. Întreg peisajul, natural sau sideral, geologic sau vegetal, nu este decît un alibi pentru peisajul istoric-moral al omului : aspirația spre imens și etern, plonjarea în ocean sau furtună traduc aspirația unei spețe pe care istoricul a degradat-o, și care ar vrea să se desăvîrșească redevenind natură, reintegrîndu-se în ciclul măreț și sigur de sine al elementelor. Statutul poetului ține de această nostalgie mereu neîmplinită a speței ; care exprimă, poate, eșecul pe verticală al vitalului, luat în ansamblu. Căci, ce sînt „stîncile albastre" ? *Statui / Ale neliniștiților pești ce odinioară / Au visat să zboare spre lună / Și să se întoarcă apoi în apa oceanelor / Păstrînd pe buze gustul buzelor ei de somnambulă, / vis din care, la îndepărtate origini, / ne tragem noi, ciudatul neam de poeți...*

## Între cromatism și sentențiozitate

Încadrîndu-l la capitolul „poezia tradiționalistă", E. Lovinescu făcea, în 1937, o succintă caracterizare a liricii lui Radu Boureanu : „Pe linia luminii, care, prin poezia populară, V. Alecsandri, Ion Pillat constituie, oarecum, o tradiție latină în sînul literaturii noastre, se înscrie și *Zbor alb*, ca și restul liricei lui Radu Boureanu (n. 1905) (?). Elegie armonizată în tonuri înfrînate și minore, în surdină sentimentală, pe fond însă alb, senin, eterat *(Anna Maria de Val-de-lièvre)*, statică și monocordă, uneori cu rădăcini în etnos și legendă (*Povestea voievodului Mrejer)*, nu-i lipsită de rezonanță, dar nici de influențe (Maniu, Blaga)". Cum e firesc, trecerea timpului a confirmat numai în parte rîndurile de mai sus. „Tradiționalismul", ca și rădăcinile „în etnos și legendă", erau o iluzie de moment ; încadrarea propusă —poezie populară, Alecsandri, Pillat — nu ne mai satisface astăzi ; după cum formula „linia luminii" rezistă numai dacă vedem în *albul* ei sinteza tuturor celorlalte culori care, treptat sau exploviz, au apărut în poezia lui Boureanu, constituind un element de bază al universului ei. Influențele ni se par azi mai numeroase decît credea Lovinescu : un vers ca *Ritmează putred inimi blazate* trimite la Bacovia ; în „Alean" intonația e arghezian ; utilizarea dativelor și infinitivelor lungi, adevărată „modă poetică" între 1934—38, îl apropie de Maniu și

Vinea ; finalul la „Golful sîngelui“ *(Flotile ideale mai lunecau pe cer / noi lunecăm pe puntea elanurilor sparte)* are cadenţa marilor concepte hohotite de Al. Philippide ; după cum versul *Poseidon mută marea în clăi de apă lentă* este, incontestabil, de sorginte barbiană ; important este însă faptul că toate aceste ecouri străine ne apar, acum, cu totul estompate, simple reziduuri de memorie livrescă involuntară, peste care se leagănă valurile unui lirism propriu.

Ceea ce caracterizează, încă de la început, această poezie este cromatismul ei, înclinarea spre pictural. Petele de culoare, atît de marcate în volumul de debut (zbor *alb*, vioara *galbenă*, coşciug *negru*, tunele *albastre*, calul *roşu*, colina *neagră*, aşezarea *arămie* a serii etc.) se combină cu propensiunea spre desen, cu atenţia faţă de linia ce marchează caracterul *(Întoarce-ţi azi profilul cu ochi văzut din faţă*, sau : *Luna arată profilul sever al cezarilor)*, cu remarcarea schemelor abstracte ale realului (*Podul mare / cu ixurile albe anulează peisajul)*, cu înclinarea de a elabora „tablouri“ nete *(Mestecenii stau retezaţi de noapte / cu pauza zăpezilor de scoarţă. / În apa lunii şi în căi de lapte / ca nişte colţi elefantini pluti-vor)* ; uneori, aceste tablouri trimit la un model istoric precis (căderea lui Icar e parcă semnată de Breughel Bătrînul care *„pe-un colţ de pînză, pune / semn mării, zvîrcolirea din urmă cu piciorul)*. Obsesia picturalităţii devine, apoi, un adevărat program poetic. Radu Boureanu scrie „poeme ale culorii“ inspirate de opera şi viaţa artiştilor plastici (Grigorescu, Andreescu, Luchian, Tonitza, Petraşcu, Pallady, Brâncuşi) sau comentează liric un tablou celebru ca „Dulle Griet“ de Pieter Breughel. Dar, mai ales, această vocaţie a culorii se identifică cu o artă poetică, a cuvîntului viu şi colorat, cules din pragul începuturilor Fiinţei : *Cuvintele Genezei au fost în culoare / rostite : — în frunze, în sînge, în zăpadă. / Cuvîntul îşi pierde pigmentul cînd moare : /apă rămîne din topita zăpadă.* Împinsă la limită, plăcerea de *a vedea* plastic se transformă în nevoia de *a comenta*, devine o manieră picturală, în care realul e înlocuit de propriul său „tablou“ : *pastel* inofensiv, *arhitecturi* de nori, *geometrii* de aripi etc.

Scanned with OKEN Scanner

La Radu Boureanu *culoarea* trebuie înțeleasă într-un sens mai larg decît cel pur vizual : limbajul însuși, la nivelul lexicului, e „colorat", și anume, în două direcții. Mai întîi, printr-o manifestă căutare a cuvintelor neaoșe, a regionalismelor sau arhaismelor *(sîngeap, olat, podană, coștirii, ghersemut, soitar, belacoasă, a oblici, balas, alac, ocină* etc.) menite, nu atît să reconstituie un tablou istoric, cît să „pigmenteze" expresia, s-o învioreze ; apoi, prin folosirea, uneori, excesivă, a neologismelor, a adjectivelor abstracte (obsesii *apocrife,* agonii *abstracte, limfatică* zare, prag *amorf, interstițiul* clipei, ținut *eronat, daltonice* timpuri, oval *inform* (!), lacrimi *calcare,* ritm *polimorf* etc.) a căror funcție e, după părerea mea, tot picturală, — aceea de *a decolora,* cu apa tare a abstracțiunilor, materia percepută senzorial. În felul acesta, concretul senzației este tot timpul contrapunctat de abstractul gîndirii, trecerea din planul descrierii în planul reflecției se face uneori cu efecte remarcabile, ca în acest distih unde *albul* e echivalat cu *tăcerea,* iar coala de hîrtie devine o hartă spirituală a lumii : *Deșerturile lumii ne-ntrec în dezolare / Imensul alb, tăcerea, pe coala de hîrtie.* De aici pînă la propunerea „corespondențelor", a kinesteziilor nu mai e decît un pas : *Cînd proaspătă-și combină paleta ei, grădina / Culorile-s în gușă, iar ritmurile-n flori.* Acest mod de a compune imaginea poetică în virtutea unor asociații foarte libere, fără a fi totuși arbitrare, indică de altfel și drumul pe care Boureanu evadează permanent din tradiționalismul unui Pillat, de pildă, substituind unei palete cromatice bogate desenul grațios, aproape gratuit : *Bănoasă-i toamna, timpul și l-a plătit cu aur ; / Monezi atît de grele, încît plutesc pe lacuri, / Căzute din celeste, liliputane fracuri / De rîndunele-n zborul spre sud, spre Epidaur.*

Abundența picturalului a făcut ca, ani de-a rîndul, adevăratul poet Boureanu să fie asimilat unui descriptivist plin de culoare, maestru al unor peisaje evanescente — umbre și volute de fum în amurg, evocare de femei albe, aeriene, fantomatice, totul descoperit cu ajutorul unei gesticulații ciudate, abia schițate, deși contrastele — de multe ori căutate — abundă. Desigur, deceniul al patrulea — perioadă în care tînăra lirică românească îl desco-



Scanned with OKEN Scanner

perea substanțial pe Edgar Poe, o dată prin traducerile lui Emil Gulian, a doua oară prin poezia lui Emil Botta — a preluat de la marele poet american atît gustul pentru fantastic și macabru, pentru mască și delir al confesiunii, cît și înclinarea spre peisajele sale lunare, spre tărîmurile ceţoase și bîntuite de spirite. Radu Boureanu din tinereţe este, și el, tributar acestei orientări. Dar, îndată după volumele de poezie angajată, poezia sa a lăsat să iasă la suprafaţă o trăsătură esenţială a scriitorului, mascată pînă atunci, — capacitatea versului sentenţios și sculptural, și — ca teren fertil în care meșteșugul se poate exercita din plin — meditaţia asupra rosturilor omenești, reflexivitatea mușcată de imagini a poetului. Concreteţea elementelor realului, atît de marcată în primele volume (poezia era simţită ca o prelungire aproape anatomică a fiinţei, capabilă să modifice lumea : *Aici chiar vorbele ca niște mîini pot să trezească / amiaza),* muzicalitatea acelor versuri ușor lăsate în voia lor, bogate în ruperi de ritm, rime interioare, repetiţii și refrene, peisajele adeseori halucinante sau măcar stranii, — toate acestea încep să se supună treptat unui spirit de ordine mult mai afirmat, unor forme mai tiranice care stăpînesc, modelează și — uneori — chiar strîmtorează libera desfășurare a poematizării. Încă de la început, Radu Boureanu a fost în stare să scrie sonete ireproșabile. Dar acum e vorba nu de forma fixă, ca atare, ci de un spirit al formei, care cristalizează în versuri perfecte atît ca tăietură verbală, cît și ca mulaj perfect al gîndirii poetice pe canoanele ritmice. Apare, astfel, treptat, un lirism sentenţios, nu neapărat în sensul unei poezii gnomice, dar mărturisind o secretă aplecare a poetului spre versul sau distihul care să pună stăpînire pe memorie, să se înscrie în auz ca un sunet de gong.

Asemenea versuri se hrănesc fie numai din materia concretă a peisajului imaginat, fie din corespondenţa acestuia cu lumea reflexivităţii. În primul caz, avem de-a face cu versuri cărе se impun prin sunetul lor pur, printr-o orchestrată prezenţă acustică, faţă de care imaginea vizuală se comportă ca un simplu cadru : *Așa la marea mare mai negri hipocampii / duc călărimea sură a algelor*



Scanned with OKEN Scanner

*saline ;* sau : *Era spre zori, şi se năştea, / din cosmogonicul dezastru, / lumina care umple spaţiul / şi cupa neagră de lalea.* În cazul al doilea, ideia consumă de dinlăuntru materia concretă, ca viermele miezul unui măr, lăsîndu-ne în faţă doar labirintul ei în care respiră melancolia : *O, timp redus la scoica unei tragedii / aceea care fără spectatori consumă spaţiul / îngust, ce te înscrie şi te pierde ;* sau : *În apele oglinzii nu-i durată ;* sau : *Tu, care-n palme-nalţi chivotul serii, / dînd să-mi auzi oftarea oceană, / nu vei afla-n amibă nici o rană.*

Poezia de evocare istorică a lui Radu Boureanu e frapantă mai ales prin totala abolire a anecdoticului : tabloul rămîne viu doar prin cîteva elemente esenţiale, atmosfera e definitorie începînd de la nivelul lexical, expresia e de obicei concentrată. Iată însă că într-o poezie mai recentă („Sabia îngropată") o întreagă situaţie istorică îşi desvăluie dramatismul într-o pseudo-naraţiune : un paloş povesteşte tragedia voievodului care-l purta la şold, dar în acelaşi timp vorbeşte despre drama pămîntului străbun, încît mesajul — afirmarea inviolabilităţii şi integrităţii Patriei — reiese din identificarea a două trupuri, al domnitorului sfîşiat de cămile şi al pămîntului pe care-l apără : *Cu rece rază roşie pămîntu-l / străbat — şi nu aud, dar simt pămîntul / acestei ţări — legat de mari cămile / cum chinuit ca trupul lui se luptă. / Bugeacu-nchide pleoapa. Roată cerul / rotund închide zări — în care veac ? / Nu ştiu. Dar cel sfîşiat — vorbind în file / mă caută la coapsă, închipuit mîner.*

O situaţie ciudată, dacă nu paradoxală, pe care critica n-a remarcat-o încă — aceea a unui poet de netă vocaţie plastică, dar care totuşi n-a ajuns niciodată să devină un pastelist, în accepţia pură a termenului — îşi găseşte explicaţia abia odată cu ultimele creaţii : Radu Boureanu e un poet solicitat de vers şi de idee, pentru care unităţile artelor plastice — linie şi desen, culoare, atmosferă şi construcţie — constituie doar semnele unui alfabet poetic pus în slujba reflexivităţii.

Scanned with OKEN Scanner

## Viziune și sugestie la Eta Boeriu

Îndelungata activitate de traducătoare din poezia italiană — între rezultatele căreia versiunea românească a *Divinei Comedii* constituie o adevărată *sumă* expresivă a posibilităţilor lirice ale limbii noastre — n-a făcut decît să întîrzie în Eta Boeriu manifestarea unui fond ultim, irepresibil : structura de poet autentic. Apărînd cu oarecare regularitate, volumele de versuri *Ce vînăt crîng* și *Dezordine de umbre* (ambele la editura Dacia din Cluj, în 1971 și 1973) ca și *Risipă de iubire* (Albatros, 1976) impun o voce lirică strict personală, gravă și delicată totodată, uimitoare prin patetismul vătuit al expresiei, circumscrisă unui „univers" de neconfundat. Mascată de traduceri, adolescenţa poetică a Etei Boeriu ne rămîne ascunsă : odată cu debutul, descoperim o poetă de o caldă maturitate, în care ştiinţa versului atestă o frecventare rodnică a clasicului, necontenit irizată, întunecată, înfrînată sau descătușată de o infuzie de sensibilitate modernă, descifrabilă la toate nivelele discursului liric. Frazarea savantă, voluptoasă adesea, cînd limpede, cînd încifrată, lunecînd încet pe propriile-i membre, amintește fecunda ucenicie dantescă ; dar nu la modul epigonic, ci ca artă de manifestare a unei substanţe poetice proprii. Simplă sugestie, căreia cu greu i se poate preciza referinţa, alcătuită cu mare voluptate verbală din multe nume și adjective, propusă ca viziune materială tocmai prin această mare cantitate de vocabule, redun-

danţă ingenios construită exploatînd virtuţile eufonice ale cuvintelor, — universul liric pe care-l întîlnim e unul de stări difuze, făcute sensibile prin asimilarea lor cu stihia lichidă, mişunînd de fauna înşelător-transparentă şi polimorfă a mărilor ; o lume de planuri care se întretaie, care proliferează, o zare în care concretul scapă atingerii : *Acest torent — îmbrăţişări lichide / cu alge moi ce se lipesc ca mustul / şi lasă-n carne ochiuri verzi de apă / să crească-n umed lunecos dezgustul / proliferînd ca mugurii-n pădure, // acest torent e fluxul meu, diurnă / contaminare de sudori mature.* („Contaminare").

Confesiunea ar fi tipic feminină, în ezitarea felină a spunerii, în unduirile care amînă mereu sfîrşitul frazei, dacă imaginea — cu totul ieşită din comun, prin concreteţea şi plasticitatea ei — n-ar divulga o violenţă virilă a trăirii, o patimă şi o pregnanţă a gestului izvorîte din dăruire şi posesiune. Descompunînd, ca o prismă, unitatea agresivă a sentimentului mărturisit, arta versului ne oferă, aici, divergente şi atenuate, elementele concrete, imagistice, ale reprezentării vieţii interioare, într-o suită caleidoscopică, urmărită uneori cu o rece pasiune care transcende confesivul pur. Este modalitatea prin care autoarea scapă de propria sa condiţie feminină, într-un lirism de viziune aglomerată şi, de cele mai multe ori, sumbră, elementară, tîrîtă pe prundul fiinţei. Cred că nu greşesc văzînd aici un lirism al derizoriului, al fragilităţii condiţiei umane înseşi, mai ales atunci cînd „aventura" amoroasă este consumată pe fondul unei civilizaţii duşmănoase : fiinţa, în carnaţia ei străvezie, în gesticulaţia ei dezordonată de moluscă, în aviditatea ei elementară are inconsistenţa luminoasă a vietăţilor marine, şovăiala şi mişcarea lor care nu dă greş. În primele două volume, această „aventură" este, preponderent, a cuplului, aşa cum o arată poeme ca „Reintegrare", „Culoarea amintirilor din Roma", „Elegia I", „Elegia III", „Timp fără dinţi", Minimi fiori", „Păcatul nostru de pereche", „Numai noi" etc.

La limita precisă unde artificiul devine — e unul din miracolele poeziei ! — substanţă lirică, Eta Boeriu ştie să conjuge un lexic al adîncimilor obscure (*lut, plasmă, gelatină, apă curgătoare, pulpă, melci, meduze, cheag, acre sucuri* etc.) cu o tehnică extrem de rafinată a adjectivului,



Scanned with OKEN Scanner

propriu și sugestiv totodată : rezultatul depune acea impresie de densitate expresivă cu care receptăm opera poeților autentici. Iată aceste două strofe care vădesc putința poetei de a prinde în cîteva cuvinte un tablou de începuturi de lume, o investigație abisală a vitalului : *Nu ocoleam sărutul lor pe buze / și nici în palme carnea lor sticloasă. / Era o moarte ca o ploaie deasă. / O, hecatombă dulce de meduze ! / Le tăvălea prin apă marea sură / și le-mpingea nisipului și nouă. / Pășeam pe ele cum păștești pe rouă, /și era viață, deasă ca o bură.* („Meduzele"). Poemul liminar din primul volum constituie un adevărat blazon personal, în care sugestia și rafinamentul, precizia carnală a imaginei și haloul afectiv, abstractul convertit în muzicalitate și nigoarea care organizează o lume lăuntrică de cețuri și impalpabile culori — toate se centrează fericit, configurînd un mic model de lirism emblematic : *O zonă de faguri umbrită de galben / și ambră topită curgînd printre iederi / în aur pecete punînd destrămării / pe gura de aburii gurii iubită, / o vreme cu margini fragile și nopții / polen scuturîndu-i din florile noastre / — o dulce de pulberi fluidă răcoare / la însăși tulpina luminii fecundă — / o zonă de aur friabilă pulpă / și dulce cucută în gurile noastre / deschise-amintirii, o vreme cu margini, / o margine-n sine cu lacrimi trecută.* („O vreme cu margini").

*Dezordine de umbre* potențează atît zonele de inspirație anterioară, cît și rafinamentul expresiei lor, într-o prozodie mai variată ca în primul volum, unde predomina endecasilabul. Poemele se încheagă, acum, și mai mult din sentimentul genuin al posibilității tuturor metamorfozelor, într-un fel de orizont primordial („Perechea aleasă"), din aspirația spre un început cosmic în care toate, reintegrate unității, sunt reîmpăcate cu ele însele („Există un ceas"), din răscolirea patetică a unor măruntaie cosmice („Plăceri interzise"), din evitarea discursivului și din cantonarea într-o zăbavnică desfoliere a unei imagini centrale, pînă la epuizarea tuturor analogiilor revelatoare („Dîra de fluturi"), din reducerea mecanicii sufletești la fortuitul exemplar al unor ființe obscure, pe un prag biologic inferior („Scoica"), dintr-o regresivă lunecare spre geologic, menită să pună în lumină forța trăirilor noastre, din co-

Scanned with OKEN Scanner

muniunea cu elementele naturii, din cultivarea poetică a inextricabilului amestec de viaţă-moarte ca un dublet constitutiv al spaţiului afectiv („Cîtă moarte"). Un spor de modernitate — tematic, lexical, prozodic chiar — vine să sublinieze, acum, aceeaşi adîncă, sensibilă, senzuală capacitate de a pipăi tiparele existenţei, de a le restitui într-o expresie ea însăşi supusă rigorilor.

Măsura deplină a calităţilor poetice mi se pare a fi dată de poezia „O vîrstă cu verigi", adevărată piesă de antologie lirică. Aparent o simplă alternare de tablouri diurne cu tablouri nocturne, ca fond al disputei amoroase ; în realitate, poeta descrie mişcarea dialectică ce se pronunţă în actul iubirii : pendularea continuă între ceea ce poate fi captat, ceea ce persistă, ceea ce se adaugă — pe de o parte ; şi ceea ce trece, ceea ce ne despoaie, ceea ce ni se fură cu fiecare clipă, pe de altă parte ; joc de umbră şi lumină, de refacere şi desfacere a unui tipar ancestral (ca-n mitologia platonică), alternanţă de greu şi uşor, de materie şi spirit, de mîntuire şi osîndă, ca limite între care umanul ce oscilează continuu. Poemul acesta mi se pare, de altfel, reprezentativ pentru întreaga lirică a Etei Boeriu. Fără a fi vreodată afirmată la modul conceptual, fără a se osifica într-o „filozofie" expresă, gîndirea poetică a autoarei trăieşte neîncetat din cultivarea cîtorva dublete fundamentale, din etalarea jocului contradictoriu care stăpîneşte realul şi — mai ales — vitalul : dialectica perechii în dragoste, a extazului şi căderii, a refacerii şi pierderii fiinţei ideale ; dialectica neobosită a datelor lumii din jur : între aparenţă şi esenţă, între transparenţă şi opacitate, între convergenţă şi divergenţă ; dialectică a gesturilor intime, esenţiale : între delicateţe şi cruzime, între spiritualitate şi senzualitate, între posesiune şi dăruire ; dialectică a universului, deslușită în alternanţa ciclurilor : zi şi noapte, început şi sfîrşit, înflorire şi coacere etc. Asemenea dublete, desfoliate cu amănuntul, creează de-a lungul poemelor o anumită tensiune, excesul trăirii lucide a momentului, care ţine loc de orice „filozofie", vehiculînd un sentiment adînc al existenţei receptate ca mişcare, conflict, sinteză de elemente contrarii.

Aceeaşi dialectică a vitalului, între real şi posibil, a psihicului, între presupunere şi evidenţă, între teamă şi



Scanned with OKEN Scanner

speranță, se adîncește și se diversifică în volumul *Risipă de iubire*. Concretul experienței amoroase se lărgește, acum, și asistăm la un furnicat delir al plăcerii epidermice (trăită real, sau numai imaginată), la o sporire colorată a empiriei („La mare singuri seara") ; un poem ca „Fluiere la mare" mi se pare că dă un fel de replică la „Gorunul" lui Blaga (*Abia cînd luna s-a făcut fereastră / și eu înscrisă albului chenar / mă limpezeam în boarea ei salmastră / am înțeles c-acolo, în bazar, / întinse la vedere pe tejghele / și smulse cărnii mele numai răni, / printre podoabe, scoici, brățări, mărgele, / securi și măști, blidare, linguri, căni, / în șiruri albe, fluier lîngă fluier, / oasele mele se uscau de vînt, / și semenii mi le-ncercau în șuier, / și eu cîntam, cîntam și tot mai cînt.)* ; dar tema, obsedantă aici, e aceea a dedublării (a se vedea poeziile „Reîntîlniri", „Întrebare", „Toamnă tîrzie", „Comunicare", Mereu să bucur", „Mreji complice" etc.). Excepțională mi se pare partea V din ciclul „La stravaganța", în care — grație unei scriituri îmbinînd ingenios descriptivul și narativul — se constituie un fel de viziune dantescă, realul trece pe nesimțite în fantasmagoric și se regăsește din nou pe sine, totul tinde spre infernal, lumina și aviditatea, vîscosul și caldul, violența și spaima fulgeră pe rînd într-un peisaj care e, mai curînd, o pură stare de suflet. Perfect conștientă de propria sa modalitate lirică, Eta Boeriu izbutește, într-o scurtă poezie, o auto-definire care ține loc oricărui comentariu critic încercînd să-i surprindă specificul necategorial : *Lentile șlefuite cu sîrg ca să surprinzi / un și mai vînăt crîng, o faună perfectă, / scormonitoare lămpi, oglinzi după oglinzi / multiplicate-n timp ca-n ochiul de insectă, / din zațul de imagini turnînd în staniol / cuvînt după cuvînt, se binespun pe ele. // O, dulce de miasme și răscolit nămol, / adună-te la loc : mai bine-un cer cu stele.* („Mai bine cer cu stele").

Oaspete familiar, mai întîi întru spirit, peisajelor clasice sau clasicizante ale Italiei, Eta Boeriu a publicat, în fiecare din volumele ei, cîte un ciclu de poeme inspirate de anumite realități culturale ale fermecătoarei peninsule. Nimic descriptiv, nimic anecdotic în aceste texte : poeta nu notează date exterioare, ci comunică fructul unor meditații și trăiri intime. Italia e, mai întîi, o stare de spirit :



Scanned with OKEN Scanner

aceea pe care o trezește, într-un subiect avizat de cultură, un element de artă, de geografie, de istorie. Eta Boeriu nu descrie, de pildă, un „sarcofag etrusc cu miri" : în poezia cu acest titlu, obiectul de istoria artei dispare, gestul erotic trăiește în sine, se repetă în fața ochilor noștri, își recuperează durata de odinioară : *Un spațiu rotund copleșea cu penumbre / întinsele morți poleite și-o dungă / de zîmbet pe guri începea — începuse / de-o vreme părtașă iubirii și lungă, / cuprinsă cu brațul și carnea lipită / din cuibul subsuorii de-alungul spre gleznă / prin piatra destinsă și coapsa-ncordată / plăcerilor caste gustate în beznă, / decît celelalte sub greul de aur / o moarte-ncepuse cu mult mai ușoară, / o strîngere-alături în văzul luminii, / atît, și mureau pentru ultima oară.*

Dramatică în senzualitatea ei despicată, întrucît ancorează în conflictele pe care le ridică și implică vitalul ; transparentă prin luciditatea cu care sunt transcrise marile gesturi ale existenței, prin decantarea căreia se supun marile pasiuni exprimate ; riguroasă în lucrarea gracilă pe care arta o exercită asupra „materiei" sufletești impetuoase, asupra straturilor abisale ale unei Psiche mereu învolburate și aproape vorace, — lirica Etei Boeriu este de o autenticitate care respinge spectaculosul : sub imagistica barocă, elementaritatea afectivă are forța și licărul întunecat al unui sonet de Michelangelo.

Scanned with OKEN Scanner

## Densitatea realului

Cele două volume de versuri care marchează prezența poetică a lui Marcel Gafton lasă impresia unui laborator ascuns de lumea literară, ferit de riscurile pripelii și ale producției abundente, în care autorul unelteşte parcă la combinații verbale insolite, îmboldit de un rafinament aparte, sensibil la vocabula rară, ca și la cea rugoasă.

Încă din *Nón possumus* (Cartea Românească, 1972), poetul se arăta un mare amator de cuvinte „ne-poetice", sau preferînd formele eretice ale unui lexic pitoresc : *mînuri, a se călători, anafor, jeluri, a stegurì, lălăială, a mărmurì, cutumă, a bîrlogì, a salahorì, nupții, nahlapi, a încoma, a perfidì, cortel, linden, maşcat, farmazoană, vinicer, lehămiseală* etc. Dar acesta este numai nisipul de care Marcel Gafton are nevoie pentru a fabrica, nu rareori, produse transparente. Cartea se compune dintr-un singur poem, format din 20 de fragmente inegale, puternic orchestrate. Este poemul afirmării unei prezențe, *hic et nunc ;* dar implicatele acestei prezențe sunt multiple și variate, de la amintirile copilăriei pînă la riposta dată unei anumite istorii. Un orizont de candori și miraje, de străvezimi și plutiri circumscrie aluviunile vîrstei infantile ; orizont, întîi de toate, moral, dar și senzitiv, centrat în jurul imaginii mamei (VI : *mamă, mamă, / iubita mea veche / cercel de scamă / te port la ureche / răsfăț cuprins*

*/ şi fără dare / cu dinadins / hoaţă de soare / încă şi iar / adună, cheamă / sîmbur din jar / zborul din vamă...*), căreia i se adaugă instantanee naturale, de o mare prospeţime (III : *Pe-nalte picioroange vorbitoare / şi telegari cu străvezime-n os, / ploaia, curata, sorcovea...*). Contrapunct senin al acestei atmosfere, un ritual al iubirii începe să se desfăşoare, mai întîi în cadru domestic (II : *Un sipet purpuriu — odaia, / o inimă a mea mărturisită / în care te mişcai foşnind mistere. / O, cum cîntau cămăşile de jaruri / sub fermecate armele clepsidrei !*), apoi într-un cadru natural, vizînd deopotrivă răpirea în văzduh şi înrădăcinarea în ţărînă : *Văzduhul se făcea anafor / sorbindu-mă cu lucruri cu tot, / rădăcinile se încordau în ogorul meu — / simplu, ca sufletul din trup, / mă strămutam într-un violoncel prădat...* Nu lipseşte o ritmată meditaţie asupra transfigurării erotice : *O, nupţii ! mire cu mireasă / în mustul nostru carele / buimac şi-asmute vînătoarea / singur vînat şi vînător.* (X). Dar adevăratul contrapunct apare odată cu ancorarea sensibilităţii în concretul istoric, în demonia epocii, adică odată cu formularea unui protest vehement şi amar : *Hulpavul fier ară cu moarte / tuspatru zările din om, / şi moartea dădu moarte-n spic / şi în arşice noi îndreptăţiri ; / lumini se-mpunseră-n cucuie / într-un sobor de-nţelepciuni, / purtară prin abecedare fierul, / mi-l subţiară, sclivisiră, perfidiră — / şi iată-ne mari meşteri făurari / în poliedrica ispravă, / înfloritorii morţii arendaşi ; / ştiuta-i o copilă dulce, / romanţa-i umblă tot din poartă-n poartă, — / dar noi, care civilizarăm toate cele, / cu ţintirime proclamate în cuptoare, / aproapelui marochineri şi săpunari, / din viul ornic am ivit vătaful / besmeticei cadenţe : casa lumii / sămînţa i-o păstrează în pojaruri / ce-şi fac voios, colegial, cu mîna...* Leit-motivul acestei cumplite imagini a istoriei contemporane este versul-sentinţă : *Viaţa se sprijină pe spaimă.* Două certitudini rămîn, însă : a credinţei în idealul asumat (pe motivul biblicului Iov) şi sentimentul identităţii cu sine însuşi, care ca o respiraţie străbate întreaga carte : garanţie (în sensul *motto*-ului shakespeareian care o deschide) a poziţiei etice implicate mereu. Totul se rezolvă într-un discurs poetic semi-încifrat, rafinat şi adesea eufonic, amintind de Ion Barbu : *Ochi dus /*



Scanned with OKEN Scanner

*zamfirul meu cu slavă / lăută-n fulgerări de dinăuntru ! / o salamandră-n styxul tău de pară / la malul dimpotrivă, printre sălcii / robite nopții, surdo-mute / (balet al amăgirii puse-n grai) , / cu semne rare înapoi mi-arunc / speranța — și deplin al ei, / mă-ntorc pe malul încercării / ca un plugar al zilei printre plugarii lui.* (XIX).

Cum e firesc, poemul e unitar : unitate de timbru, în pofida registrului lingvistic variat (de la cuvinte stropșite la vocabule prețioase), în pofida „situațiilor" lirice diverse (de la anamneza copilăriei la descrierea atrocităților timpului" ; și, în același timp, unitate de stil : cele 20 de fragmente afirmă o preferință pentru eufonie și ritm, pentru soluții hermetice remarcabile, contrastînd, uneori, cu vehemența unor afirmații directe.

Cinci ani mai tîrziu, Marcel Gafton publică *Miraria* (Cartea Românească, 1977) : de data aceasta un volum compozit, cu poeme individualizate, cu o varietate mai acuzată a mijloacelor de expresie. Zarea copilăriei e cîntată cu aceeași propensiune spre imaginea criptică *(Strigatul ochi în sîmbure orfan / întrece strigătul ce-l strigă / spaima de strigăt vîrfuită / el cu vedere și cu soare calcă, / în sîmbure plinește rădăcina, / de făt-frumos în rădăcini se umple, / al cărui ler șoptit cu nestemată / sobor fără curmare tustrei văzul/ revarsă umbrei, laic mir, / și umbra se boltește — punte / la toată zarea dinlăuntru, / zarea de zestre care m-a purces, / și tot pămîntele ce port / cu ziua mea și ziua umbrei mele / chindiei mele cîștigate, / în codru de fosfoare intră...*— „Puntea"). Apar însă teme noi, tratate în mod cu totul personal. Iată o scurtă meditație, echivalentă cu o artă poetică : *Nu pleca ! am spus așteptării din mine, care și ea mă aștepta pe mine, / mă aștepta împreună cu mine, să vin eu, de mînă cu mine — / deopotrivă așteptam întîlnirea cu așteptarea din mine, / cimbru adietor vinovat de cel care nu soseam încă / se alia cu așteptarea, cu deopotrivă, / și apa tulburată / (de înger ?) / îmi fura, îmi fura chipul.* („Așteptarea poemului, II"). Aceeași prospețime în receptarea naturalului duce la explozie imagistică : *Virgule în cojoacă / oile citeau scrisul ierbii / în căutarea clipei lucioase / a sațiului.* („Aniversare") ; sau : *Albul se împli-*



Scanned with OKEN Scanner

*neşte imaculat / ca apa deasupra sinucigaşilor.* („Umbră pe zăpadă"). Mai tipic însă, pentru ceea ce este acum poetica lui Marcel Gafton, mi se pare poemul „Doamna poluare", în care o obsesie mai veche — a urîtului şi degradatului, a indefinitului şi învălmăşagului, a lucrurilor şi substanţelor care se molipsesc de mucegăire, prin contiguitate — se concretizează în ritmuri compacte, aglomerate, repetitive, — sugerînd o densitate amorfă şi trîndă a realului, o dospire nesănătoasă (indicată în chiar structura noduroasă, rafinat mutilată uneori, a vocabulelor), necontenit alternată cu viziuni de o mare puritate şi străvezime : dialog impresionant între cristalin şi rînced, între cleştar şi aluat, între seu şi boare. Fragmentul următor pare a ilustra cel mai fidel universul concret al poeziei lui Gafton : *Sub cleştarul văzduhului viu / străvezimea rîncezelii se-ncoardă, / străvezie spinare încoardă, / o maree de slinuri aburcă / şi văzduhul mai întîi decît pîinea / din făgaşul menirii clinteşte, / dincolo de ceruri împinge / născătorul de fete morgane, / să se ducă, ducă văzduhul, / deie locul tolănelii de seuri, / ducă-se ducă văzduhul ! // Ani şi anişori cu toptanul / burduşiţi pe căprării de arhive, / secoli înşiraţi colier / pus de gîtul vieţii — podoabă, / seuri peste seuri clădiră, / cămăşuţe, cămăşi, cămeşoaie / străveziu luminatele rînced — / ... / bulbucată lentilă brumată / vede soarele din jilţu-i de foc — / dedesubtul bulbucării surghiunul / de văzduh şi văzduhuri e-n toi, / puhoiala ivirii de rînced / slinuri triumfal suitoare / în cămăşi minţitoare de clar...* etc., etc.

E, aici, acel amestec de har şi putreziciune, de splendoare şi decrepitudine, care caracterizează — imagistic şi moral — universul arghezian al *Florilor de mucigai.* Numai că, la Arghezi, agenţii acestei lumi hibride erau oameni, planul de funcţionare a lirismului era unul moral ; în timp ce, aici, avem de-a face cu o viziune a realului material, parcă posterior oricărei omeniri : tablou apocaliptic, înfiorător nu prin pustietate, ci printr-o învălmăşeală oarbă a prea-plinului, — ceea ce face din el un posibil haos primordial.

Scanned with OKEN Scanner

## Lirica lui Dominic Stanca

Apariţia postumă a volumului *Strada care urcă la cer* (Eminescu, 1977) de Dominic Stanca, urmînd la nu mult timp după *O sălbatică floare* (Eminescu, 1976), mă obligă la o investigare a întregii activităţi lirice a acestui scriitor care, chiar pentru prietenii săi, era cunoscut aproape numai ca prozator, dramaturg şi actor. În proză şi în teatru, Dominic Stanca stăpînea o limbă savuroasă, colorată, împinsă pînă la lexicul regionalist ; un umor gras, sănătos, pigmenta situaţii de un puternic realism ; scene campestre sau evocări istorice se desfăşurau într-o rostogolire verbală irepresibilă.

Volumul *Balade* (Eminescu, 1971) a îndreptăţit multă vreme această imagine a scriitorului. Baladescul lui Dominic Stanca este net diferenţiat de cel al prietenilor săi din „Cercul literar" ; inspirat direct din folclor, cu o seamă de procedee ce-l apropie artei populare a rostirii (vers scurt, rime interioare, asonanţe, lexic regionalist, exclamaţii etc.), el i se supune şi în ceea ce priveşte tehnica naraţiunii. Căci, la Dominic Stanca, povestirea izbucneşte, din cînd în cînd, săltăreaţă şi precipitată, ca un şuvoi de apă care s-a eliberat dintre ierburi şi o ia repede la vale peste pietre ; în rest, balada e formată din multiple interludii lirice ; blesteme, invocaţii, bocete, descîntece etc. — ochiuri stagnante de lirism autentic, cu răsfrîngeri şi melodii proprii ; ca, de pildă : *Şi fiece fată, /*

*de leu înfricată, / dor-călător pe Dunăre-şi cată ; // — Lacrimă eşti / nu apă, nu Dunăre, / jele ne eşti / ca salcia, Dunăre, / mult ne mîhneşti / cu a ta spunere. / Du-te şi cată, / Dunăreo, Dunăre, / maicii Vinere / un stîlp de ginere, / mai lesne ca noi / tu afli supunere. // Şi Dunărea pleacă, se duce pe Dunăre...* Fragmentul citat face parte din „Fata de apă", baladă care de fapt e o... legendă : pescarul Dănilaş cutreeră cu barca pe fluviu în căutarea, nicicînd împlinită, a iubitei promise, o fată cu trupul de apă. Indiscutabil, Dominic Stanca înclină spre un baladesc care reduce mitul şi fabulosul la eroic ; în „Sîn Gheorghe-Nou" sfîntul ucigător de balaur, aninîndu-şi luminile şi armele-n ramurile unui copac, se dedă beţiei într-un han la răscruce ; rolul său mîntuitor e preluat de flăcăul Gheorghe de la Boiabîrz, care tocmai se întoarce „din cătănie". Iar eroicul este, la rîndul său, punctat şi contrapunctat de grotesc, de umor, de sfătoşenie şi paremiologie ţărănească, mai ales în celelalte două balade, „Pentru-o puică de hangiu" (scenariu tipic cu haiduci, poteră şi trădător) şi „Închinare lui Pintea cel viteaz" (orientată, mai mult ca altele, spre efecte sonore : utilizarea refrenului e determinantă). Frecventa rupere şi schimbare de ritm, pasta groasă a hazului ţărănesc, lexicul variat (ardelean la origine, poetul e, în acelaşi timp, un virtuoz al moldovenismelor şi turcismelor), — toate acestea fac ca, în peisajul baladescului cult de la noi, baladele lui Dominic Stanca să fie cele mai apropiate de modelul popular al genului.

Cu atît mai surprinzător mi se pare volumul de lirice *O floare sălbatică* (titlu, de altfel, nepotrivit substanţei lor) în care limbajul poetic se dovedeşte purgat de orice elementaritate, aproape transparent, laconic şi rafinat. Maestrul de necontestat al lui Dominic Stanca este, acum, Lucian Blaga ; acel Blaga care inventează tărîmuri şi pronunţă invocaţii magice (din *Nebănuitele trepte)* sau concretizează acea uluitoare ardenţă a iubirii în gesturi erotice extrem de personale (în lirica din ultima perioadă a creaţiei sale) : influenţă catalitică, nu modelatoare, cum ar preciza maestrul însuşi, adică prezentă subreptice, datorită căreia personalitatea discipolului se găseşte stimulată şi acţionează nestingherit. Legătura adîncă a acestui volum de versuri cu celelalte cărţi ale autorului stă în întoar-



Scanned with OKEN Scanner

cerea spre trecut, atît ca istorie personală a îndrăgostiților (lirica de dragoste a lui Dominic Stanca este preponderent o evocare a clipelor de fericire de altădată, a imaginilor întunecate de timp ale ființei iubite), cît și ca istorie pur și simplu (evocare și invocare a unui spațiu și timp revolute, prin intermediul unor repere contemporane).

În lirica de iubire, blagian este nu tonul poetic, ci înclinarea de a considera *cuvintele* — motiv dominant la Dominic Stanca — drept niște „morminte" : depozitare ale unui trecut care încă palpită, dar care nu mai este eficient în planul real : *Cîte tăceri / Cuvinte ascunse sub pietre, / semințe ce nu vor încolți niciodată...* (p. 17). Întreaga experiență a iubirii pare a se fi concentrat și păstrat în materialitatea limbajului, ca un tezaur inaccesibil : *Există ceva / în afară de mine, / în afară de tine, / inexorabil și orb. // Undeva, / într-o spaimă, / să zicem, / sau într-o scoică de gheață, / în nord / sau mult mai departe de nord... / Abia acum, / unde glasuri în ceață / se năruie reci, / desluşesc și vorbele tale nespuse, / cuvintele tale rămase întregi.* (p. 19). Toată gesticulația iubiților pare a fi înlocuită, ca într-un univers exclusiv sonor, de cuvintele lor, devenite ipostază independentă a propriei suferințe : *Cuvintele tale / îngheață pe arbori. Disperarea lor mută / fulgeră aerul ca o sîrmă ghimpată. // Cuvintele mele, mereu mai puține, / se opresc între azi, între mîine...* (p. 31). Însăși realitatea înconjurătoare se dovedește a fi suplinită de expresia ei verbală, care — în felul acesta — îndeplinește un rol de simbol, adică reține atît concretul existențial, trăitul, cît și semnificația lui : *Gestul meu cade / pe-o literă ștearsă / și dintre cuvinte / aleg „înserarea"...* (p. 38). Oricît de astral ar fi, corpul cuvintelor se derobează — asemenea iubitei însăși — oricărei atingeri (*Atît de uimite, cuvintele-mi scapă*), după cum, altă dată, marchează o suferință în ordinea cosmică : *Aici lîngă țărmul înalt, / parapet dezolant al tăcerii, / marea se frînge / ca un cuvînt / rostit pe jumătate.* (p. 59). Marele, esențialul dialog al iubirii devine o dialectică a tăcerii și cuvîntului, singura în stare să măsoare raportul de distanță, niciodată anulat total, între cei ce se iubesc : *Tăcerea ta mi-e singura speranță, / la fel cu liniștea pe-un cer de mare : / întreagă și senină depărtare, / ireductibilă distanță.* (p.63).



Scanned with OKEN Scanner

Am citat aceste versuri fără a specifica poeziile din care le-am extras, deoarece lirica de dragoste a lui Dominic Stanca (ciclul „Vesperale") este de o perfectă unitate de ton, omogenă ca o substanţă limpidă : economia verbală asigură o discreţie a rostirii, în consonanţă deplină cu trăirea melancolică a clipelor de fericire consumată ; cîntărirea fiecărui cuvînt face ca expresia să stea într-un echilibru extrem de fragil, sugerînd astfel prezenţa *exclusiv în memorie* a trăirii ; filtrarea sensibilităţii, evitînd totuşi intelectualizarea ei, conferă scriiturii o modernitate lipsită de orice ostentaţie, precum această metaforă de un discret rafinament : *Fumul mîinilor tale / întoarce oglinda spre somn...* (p. 7).

Măsura reală a capacităţii de evocare de care dispune poetul o dau scurtele, dar atît de sugestivele poeme ce formează ciclul „Itinerar dacic", coloana de rezistenţă lirică a cărţii. Nici descriere, nici reconstituire istorică, aceste mici bijuterii artistice constituie un fel de rezultat al unei lecturi aparte : citirea prezentului — extrem de sumar în materialitatea lui geografică, arheologică, naturală : un rîu, nişte ruine, un nume istoric etc. — ca un cîmp heraldic al trecutului. Imagini ale contemporaneităţii, tablourile abia schiţate de Dominic Stanca sunt, de fapt, înregistrări ale unor trăiri actuale, ocazionate de întîlnirea cu nişte vestigii străvechi : sinteze trecut-prezent, incandescente prin emoţia discretă care le mistuie, o emoţie ce vine din descifrarea tîlcului ascuns în fiecare „obiect" cercetat cu privirea. O poezie aşezată mai spre sfîrşitul ciclului ne arată că autorul e perfect conştient de „itinerarul" său şi că, în plus, a elaborat — în vederea lui — o adevărată poetică, aşa cum rezultă din ultima strofă : *Ne silim drumuind în căutare / pe măgure şterse de vînt, / uneori mai aproape de soare, / alteori de pămînt. // Subt paşii noştri bat inimi / în lutul însingurat ; / deasupra-n lumină cresc spinii, / în spini — un cer sfîşiat. // Adună-ţi risipa de vorbe : / nesuratele lumi / c-un singur cuvînt e de-ajuns să le-aduni, / să le-mbuni...* („Pustiosul", p. 107). Pasiunea poetului nu ţine de ordinea arheologică ; el vrea să descopere, sub rămăşiţele de altădată, o realitate ideală, un fel de „suflet al luncii, lut nevăzut" („Lunca Beriului", p. 85), să „desferece nişte zăvoare" şi, astfel, captînd schimbul inextricabil de seve dintre vîr-



Scanned with OKEN Scanner

stele apuse și zilele noastre, să afirme *trăirea actuală a trecutului* ca un fel de *eternitate sporită : Din spuză și muguri / vecia sporește / c-un pas aninat între azi și trecut.* („Dealul Olimp", p. 84). Ceea ce a fost odinioară și ceea ce este astăzi sunt realități organic înrudite, a căror legătură de substanță se divulgă în identitatea de forme vii : clopotarul tîmp din Beriu este — poetic vorbind — identificat cu un imens bolovan care străjuiește ca „un clopot știrb de cuvînt" ; de aceea — spune poetul — *satul trece pe lîngă ei, ca și cînd / nici piatra, / nici Ion nu mai sînt.* („Piatra", p. 88) ; imaginea unei prisăci sugerează, prin roire, înnoirea timpului însuși *(Măcieș auriu / veacul e nou / prin albe cenuși, / prin ecou...* — „Prisaca", p. 95), o ciobăniță se suprapune siluetei princiare de altădată *(Pe-aici rătăcește cu turme de oi / fata regelui dac, ciobănița...* — „Brîndușița", p. 97), regele dac a devenit azi un copac solitar, frunzele îngălbenite ale toamnei „traduc" ochilor noștri aurul din cosițele fetelor de odinioară etc.

Stabilirea unor astfel de corespondențe nu este însă suficientă pentru a asigura forța viziunii poetice. O atare viziune se concretizează, în lirica lui Dominic Stanca, dincolo de orice mecanică a comparațiilor, atunci cînd realitatea — trăită — a trecutului încetează de a se sprijini pe niște repere concrete, de ordin geografic sau arheologic, și devine *prezență* impalpabilă ; căci sufletul poetului nu dorește popasul în incinta unor ruine precise, datate istoric, ci în *nelocul* ideal al unor vetre străbune, adică în persistența unei *omniprezențe* a trecutului ; sau, așa cum însuși zice : *un loc neștiut, / nevăzut : / orișiunde.* („Sarmisegetuza", p. 105). Garanția unui asemenea spațiu imaginar nu i-o poate da decît evocarea poetică a spiritului care l-a populat cîndva, întîlnirea cu acel „zeu al așezărilor de jos" („Chip cioplit", p. 106) care respiră în fiecare lucru și ființă întîlnite în cale în acest perimetru scufundat a Vechii Dacii. Durabilitatea trecutului nu stă, aici, în etalarea descriptivă a unor imagini menite să reconstituie o realitate, ci în emoția glasului care-i rostește adevărurile și care alege, pentru a le rosti, acele repere actuale în care suie sevele vîrstelor apuse ; astfel, timpul însuși nu mai e o simplă magazie de lucruri moarte, ci

Scanned with OKEN Scanner

un puls viu : *dincolo de zi / și dincolo de inimi / timpul — chiorchine tînăr — se coace.* („Poarta", p. 115).

Iată, așadar, un lirism care refuză retoricul și pitorescul, în favoarea expresiei directe, discrete și îndelung cîntărite, al cărei inefabil se alcătuiește din sugestia muzicală a tîlcurilor. În peisajul poeziei noastre patriotice de azi, această lectură rafinată a datelor reale contemporane ca un cîmp heraldic al trecutului capătă valoarea unui act aproape demonstrativ.

*Strada care urcă la cer* e o selecție a rodului liric la diverse vîrste poetice. Ca ciclu prim al cărții, ea este transfigurarea unei „uliță a copilăriei" dintr-un orășel transilvan, tărîm aproape fabulos, nu lipsit de tragic și grotesc, de straniu și banal, pe caldarîmul căreia se perindă o „galerie de tipuri" semi-expresioniste : pălărierul cu urechea retezată „cîndva de o coleopteră ciudată, / un soi de cărăbuș cu bot de metal / sburătăcit în oraș dintr-un poligon militar" ; croitorul posesor al unui degetar fermecat care coase și croiește singur ; pantofarul care are un călcîi fabulos ; precupeața ajunsă-n doaga dialogurilor mistice ; învățătorul care, el, dialoghează cu Aristot, Erasmus și Nostradamus ; mereu urmărit de o tiranică notă Do ; lăutarul care mai știa doar cîteva melodii celebre ; doctorul din care n-a mai rămas decît fluieratul ; ceasornicarul cu optzeci și trei de orologii cîntătoare care mergeau, nu după ora exactă, ci după „infailibilul său auz muzical" *(Ding-dang și balang și iarăși ding-dang / și cu-cu, cu-cu și bing și bing-bang / și ting-ting-ting-ting și clang și cling-clang / și cu-cu, cu-cu și iarăși bing-bang...)* ; savantul entomolog care-și obliga copiii ignoranți să-i mănînce insectele ; călărețul și calul său, cîntăreața cu vocea de privighetoare, Coșobea (cel fără profesiune) cu mustățile lui imense, scurtate pentru a încăpea în sicriu, și avocatul, și profesorul de muzică, și pretinsul Rege-Soare, și muta, și negustorul de haine, și alții, mulți, pînă la farmacistul care se îndeletnicea cu alchimia. Umorul, fantezia, falsa erudiție, ironia, sentimentalismul anulează, în aceste portrete, linia îngroșată a expresionismului ; caracterologicul cedează pasul în fața fantasmagoricului, gravitatea se topește în apa jucăușă a rememorării ; încît poeziile par mai curînd niște nuclee de baladesc, niște situații poetice în



Scanned with OKEN Scanner

care se amestecă, de-a valma, vocația spre miraculos și bizar a lui Radu Stanca și înclinația spre ironie și macabru, falsul sentimentalism al lui Ioanichie Olteanu.

„Nunțile de la Romos", al doilea ciclu al cărții, vechi de prin 1945, indică perioada de formare a poetului ; sunt mici balade care ezită între tonul sfătos-popular al lui Coșbuc și cel cult-livresc al lui Radu Stanca. Mult mai recente, din perioada 1974—76, poeziile din ciclul „De șapte ori cîte șapte" indică una din trăsăturile esențiale ale scriitorului : înclinația ludică. Un fel de Arghezi copilărit se joacă, aici, cu cadențele și vocabulele populare. Fac excepție cele „șapte stanțe cu amintiri din copilărie" în care predomină un sentimentalism voalat. Multe poezii emoționante se află în ciclul „Lirice" („Vesperale" II), producții eșalonate între 1943 și 1976, amintind de poemele din *O sălbatică floare* : tonul grav, pendularea între cuvînt și tăcere, laconismul, stilizarea verbală și gestuală. Alături de obsesia trecerii timpului („De-a baba oarba") se înscrie conștiința tezaurului conținut în fiecare cuvînt („Era"), aceea a pierderii tainei („Lumina care mă ajunge"), a evanescenței treptate a ființei, descifrată în pierderea umbrei proprii („Cine-ar crede ?"), a unui tărîm unificator alcătuit din neant („Prin scorburi"). În filigran, se poate citi acum o discretă dimensiune tragică — a artei, a vieții — sporind cu un ton fundamental „creionul" simplu al peisajului, ca de pildă în „Stăm lîngă țărm" ; tot mai palpabilă, tăcerea mușcă din cuvinte, din versuri, care se descărnează, ajung să fie epure lirice ; elementele de reprezentare se topesc parcă în aerul de aur al unei toamne în care predomină liniștea. Indiscutabil, ultimele poeme ale poetului sunt mărturii cutremurătoare ale ultimelor sale clipe („Liniște").

La capătul acestei lecturi se impune o certitudine care mult timp m-a ocolit ; Dominic Stanca a fost o conștiință artistică foarte frămîntată, mereu în căutare de sine, mereu în perind experimental al cuvîntului, îmbinînd deopotrivă trecut și prezent, tradiție și inovație, sunetul verbului și strălucirea ideii. O pecete personală, care nu poate fi confundată, unifică forme și motive variate, le conferă forță lirică, le face să se rostească singure, acum cînd gura care le-a rostit s-a umplut definitiv de tăcere.



Scanned with OKEN Scanner

## A. E. Baconsky — fervoare și intransigență

Orice întîlnire prematură cu moartea mi se pare un eșec al Naturii înseși, în ceea ce are ea firesc și armonios, și un afront pe care hazardul îl aduce legilor nescrise ale Spiritului : cu atît mai vîrtos, atunci cînd e vorba de un creator excepțional în deplinătatea forțelor sale fizice, morale și intelectuale, ca A. E. Baconsky. Cu ce cuvinte pioase, cu ce bărbătească durere aș putea să însemn, aici și acum, inestimabila lui pierdere ?

De ani de zile, acest scriitor sobru și elegant, care-și apropria mereu noi domenii de manifestare literară, se impusese conștiinței noastre ca posesor, înainte de orice, al unui stil — mai evident ca toate — al scrisului său. Ceea ce dădea acestui stil o pecete, și o greutate aparte era acumularea formativă care stătea la baza personalității sale : o conștiință ardentă, cucerită poate cam tîrziu, dar — ca în toate cazurile de convertire autentică — înzestrată cu două nobile virtuți — fervoarea și intransigența ; o cultură poetică, mai întîi vastă, apoi treptat adîncită, sprijinită pe acea pătrundere a fenomenului liric pe care ți-o poate da numai exercițiul, temerar și dăruit, al traducerilor de poezie ; o discretă dar tenace edificare de sine — morală și estetică — în care spiritul său pasionat, din adolescență, își cîștigase, la maturitate, atributul purității, fără a pierde nimic din elanul generos al actului literar.

Ca pentru toţi artiştii de valoare, răzbunarea morţii atît de tragice a lui A. E. Baconsky rămîne în seama operei sale, care deşi încheiată în mod forţat şi fortuit, e în stare să se desprindă de umbra lui concretă, coborîtă pe alt tărîm, pentru a afirma ceea ce este nepieritor în el.

Investigînd peisajul literaturii mondiale contemporane, îndeosebi al poeziei, Baconsky a demonstrat o sete inepuizabilă de cunoaştere şi analiză a fenomenului liric, însoţită imediat de plăcerea generoasă de a-şi comunica descoperirile, cu o logică intelectuală stringentă şi senină, fără a exclude, adesea, atitudinea polemică. Aşa s-a născut autorul acelor *Pagini despre literatura universală contemporană,* în care — într-un orizont de elegantă ţinută a spiritului — poeţi definitiv consacraţi (Leopardi, Hölderlin, Trakl, Eliot, Machado, Kavafis, Montale, Esenin, Jorge Guillén, Sandburg, Ungaretti etc.) stau alături de alţii mai puţin cunoscuţi (Pessoa, Hughes, Balmont, Zabolţki, Ayguesparse, Illyés, Celan, Lundkvist, Södergran, Ekelöff, Cecilia Meireles etc.), confirmînd astfel aria unei receptivităţi care cumpăneşte tradiţia cu modernitatea.

Nonconformismul lui A. E. Baconsky, afirmat odată cu volumul *Poeţi şi poezie* (care culminează cu respingerea poeziei lui Saint-John Perse) se dezvăluie aici din nou, dar la un nivel superior, care nu este al negaţiei *de plano,* ci al disociaţiilor abile şi întemeiate, al unui gust poetic fundamental.

Valoarea cărţii stă însă în prefaţa, intitulată „Schiţă de fenomenologie poetică", vast eseu care ne oferă o teorie personală despre poezia ca *realitate suprapusă.* Poeţii creează *„fantome ale realităţii"*, spune Baconsky, precizînd că „poetul trăieşte în *sînul* realităţii sale supreme care este *condiţia omului* şi nu operează cu irealităţi, nu efectuează transferuri onirice". Pentru a lămuri problema adevărului poetic, a raportului între viaţă şi operă, a specificului artistic, eseistul introduce trei concepte noi : *corespondenţa fenomenală* („toate elementele poeziei se regăsesc în realitate"), *incompatibilitatea structurală* („elementele vieţii ni se înfăţişează obligatoriu sub forma unor structuri coherente ce se întemeiază pe legea *raporturilor naturale"*, în timp ce în poezie „aceleaşi elemente îşi neagă existenţa lor în cadrul structurilor realului şi

dau sentimentul irealității", pentru a se închega apoi în „*raporturi poetice*, patronate de noua coherență a poeziei"), și *reductibilitatea specifică* unidirecțională („poetul situează limbajul într-un orizont ontologic și operează o reducție a funcției sale revelatoare în direcția graiului primitiv originar (Ursprache), pentru că numai astfel el poate deveni o materie pentru poezie").

Ultima parte a acestui eseu este interesantă îndeosebi prin afirmarea polemică a unui *declin al metaforei* pe care Baconsky îl descifrează în poezia modernă : afirmație insolită, aparent, dacă n-ar fi întemeiată pe un examen istoric al fenomenului : „Mai puțin cultivată în perioadele de afirmare impetuoasă a geniului creator și în epoci clasice, (metafora) se bucură de o mare atenție în epoci de rafinament și atinge paroxismul în vremi crepusculare".

Specific baconskyană este apropierea de fenomenul liric modern pe două căi, complementare : prima, aceea a demersului critic (fără a proceda, totuși, la o analiză a textului, ci urmărind profilul personalității) ; a doua, aceea a re-creării dinlăuntru a universului poetic străin, prin actul temerar și atît de discutat al traducerilor poetice, concretizate într-o masivă *Panoramă a poeziei universale contemporane* (Albatros, 1972), ca mărturie strălucită a acestei nobile aspirații în cadrul căreia edificarea lăuntrică de sine capătă valoarea obiectivă a factorului cultural. Actul traducerii poetice e văzut ca o fidelitate întru spirit : „Astăzi, cînd mașina electronică poate opera oricînd juxte informative, traducătorul-poet se refugiază în spiritul textelor, crispat de o fidelitate interioară pe care nimenea nu i-o poate uzurpa".

Aportul artistic substanțial al lui A. E. Baconsky se înscrie în domeniul prozei și poeziei lirice. *Echinoxul nebunilor*, cele nouă povestiri cu o tramă epică aproape disparentă, ne impun un artist al frazei șlefuite și al parabolei sugestive, un eminent creator de atmosferă lirică și enigmatică, un pasionat al mișcărilor umane rituale și al descrierilor emblematice. Simțul tenebrosului și al fantasticului, propensiunea spre crepuscular, evocarea unor peisaje ce par să țină mai mult de niște introspecții onirice decît de investigarea realului, miticul și aventurosul, — toate acestea îl fac pe Baconsky să-și „inventeze" o serie



Scanned with OKEN Scanner

definitorie de precursori, de la Kafka la Borgès, de la Lampedusa la Julien Gracq. În sfera literaturii noastre, calofilia și rafinamentul excesiv al lui Baconsky continuă tradiția prozei artistice a lui Mateiu I. Caragiale, autor pe care, cu cîțiva ani în urmă, l-a reimpus atenției publice printr-un articol care a zguduit multe inerții și prejudecăți.

Greu de situat într-o filiație poetică, A. E. Baconsky se situează în schimb de la sine, în capul unei linii de poezie de atmosferă, care, s-ar putea spune, „a făcut școală" în lirismul nostru de azi. În *Fiul risipitor* (1964) demersul său poetic e de tip confesiv, evocator ; dar, de fapt, e vorba de false mărturisiri, gesticulația poetică vizînd adeseori profeticul. Elegiile sale au un ton direct, o sobrietate montaliană, de om care a depășit durerea prin exorcizare : *Nu-mi amintesc / nu mai știu lovituri, deziluzii, înfrîngeri... / Printre vechi suferințe uitate / trec noaptea cîntînd / ca un rîu printre pietre uitate* („Elegia II"). Uneori poetul pare a trăi anticipativ destinul : *Numai mie ce trec / plin de păsări prin visele lor, / un destin de secantă mi-a dat / darul drumului, drumului drag, / care noaptea revine tatuîndu-mi / pe piept și pe brațe neliniștea lui. / Numai mie soarta pelagică / a celor duși de timpuriu, / de nu li se întoarce decît numele.* („Celui înalt...").

Asemenea atitudini lirice premonitorii sînt înlocuite în *Fluxul memoriei* (1966) cu o mai acuzată ancorare în peisajul natural ; dar rezultatul liric nu se constituie în pasteluri, pentru că Baconsky nu e un descriptiv, ci un liric pur care-și inventează peisajele : acestea sînt doar „cîmpuri heraldice" ale sensibilității sale, stări de spirit încorporate prin elemente de reprezentare : *Pustiu e ceasul, părăsit și stins, / Fulgere lungi îmi luminează drumul / Pe străzile tăcute merg cu ploaia / Și arunc prin geamurile larg deschise / Ramuri de tei cu flori înmiresmate,* („Ploaie de noapte"). Tristețea firească a lui Baconsky se însoțește mereu de o saturație culturală, oferindu-ne — dincolo de profilul romantic al tînărului care face gesturi patetice sau delicate — seninătatea, resemnarea, înțelepciunea calmă a unui spirit clasic, locuind în spațiul adevărurilor consacrate ca în pragul propriei sale case. Cîntînd „fluxul memoriei", poetul cele-



Scanned with OKEN Scanner

brează nu numai experienţa sa personală ci întreg tezaurul de amintiri al umanităţii, printr-un act de participare afectivă acumulare de experienţă impersonală, care-i apare poetului drept condiţia *sine qua non* a identităţii cu sine însuşi : *Trebuie să fi trecut multe ploi, multe viscole, trebuie / să fi pierit multe ziduri şi oşti, să fi căzut multe lanţuri, / să fi ars, să se fi risipit, să se fi dus dracului multe imperii / ca să-ncep a semăna însfîrşit cu mine.* („Autoportret în timp").

*Cadavre în vid* (1969) a marcat, faţă de volumele anterioare, o distanţă insuficient percepută la data apariţiei. O metamorfoză esenţială s-a operat în structura poetului. Dacă, pînă acum, natura şi experienţa acumulată a umanităţii erau citite ca aparţinînd eului liric, ca blazon al propriei sale nobleţi, sensibile şi spirituale, începînd cu acest volum *peisajul moral al istoriei* trece pe primul plan. Poetul nu se mai confesează exprimîndu-şi apartenenţa la o umanitate care-l reprezintă prin excelenţă, ci — dimpotrivă — divulgă cu sarcasm şi amărăciune, un fel de demonie a istoriei într-o terminologie care, modernă, face procesul civilizaţiei şi culturii contemporane. Tristeţea congenitală a lui A. E. Baconsky se revarsă acum asupra lumii întregi, constituind un fel de vibraţie dureroasă ultimă, un fundal metafizic : *Inventarul / unei primăveri ce se anunţase promiţătoare / a ruginit, nu mai sînt oamenii de odinioară / şi versurile obeze dormitează în buzunar / printre bancnote sordide şi văcsuitorii de ghete / au intrat în rîndul arhonţilor. / O, a fi sau a nu fi, / aici e la fel de trist de stupid de zădarnic, / nu mai ai nici pe cine ucide / şi nici de cine să fii ucis.* („Hamlet apocriful"). În vidul moral, în preaplinul lamentabil al istoriei, singurul gest posibil, singurul gest necesar e acela al negării : *Doamne al visului, sîngele / nu mai are venin — ghilotina / decapitează cadavre, / un Nu, poate un Nu / ar fi de rostit în această biserică goală / unde predică fără-ncetare / o bandă de magnetofon.* („Aleluia"). Falsul, precaritatea, zădărnicia, neputinţa, sînt, acum, temele obsedante ale poetului, setea lui de ideal, de certitudine, de absolut, fiind, mai pregnant ca oricînd, afirmată prin absenţa valorilor capabile s-o satisfacă. Cu o intuiţie rar întîlnită, A. E. Baconsky cîntă acum senti-



Scanned with OKEN Scanner

mentul, extrem de ambiguu, dar nu mai puțin deprimant, al falsei speranțe, al provizoriului care durează, într-un scurt poem exemplar : *Într-un demult, într-un cîndva, odată / sufletul nostru, pentru foarte puțin a trecut / alunecînd pe o albie falsă — și astăzi / cînd povestim legendele vechi, totdeauna excludem / acel PENTRU FOARTE PUȚIN, și ne imaginăm mereu / cum ar fi fost fără el ; dar cuvintele / vin după noi și fără-ncetare / se interpun între faptele noastre și noi— și iată / contemporanul trece privind / cum rînd pe rînd i se spulberă visele, / și-un rînjet negru îi desfigurează chipul / cînd același glas ticălos îi șoptește din umbră : PENTRU FOARTE PUȚIN.* Cultivînd o discretă retorică a limbajului aluziv, clasicismul lui A. E. Baconsky se completează aici cu un expresionism în surdină, care pendulează între revoltă și decepție, între elan și neputință.

Un destin neîndurat a întrerupt această metamorfoză spre un lirism ce izvora din trăirea imediată, profundă a contradicțiilor lumii contemporane. Într-un „Psalm negru" A. E. Baconsky a formulat una din cele mai patetice invocații rostite cîndva : *Doamne, istoria... / Doamne ia de la mine / destinul acesta — și dacă nu-mi poți hărăzi altă soartă, / dă-mi o moarte înaltă, cotropitoare, sălbatică, / mai mare decît viața dușmanilor mei.*

Săpate în piatră sau nu, aceste cuvinte vor licări mereu răzbunător pe monumentul său funerar.

Scanned with OKEN Scanner

## Lirismul ca rigoare muzicală

Promisiunea unui lirism riguros și muzical exista, de mai demult, în poezia lui Ion Horea. Dar pînă la volumul *Măslinul lui Platon* (Dacia, 1976) *măsura* și *sunetul* conviețuiau oarecum aparte, în afara unei sinteze de tip pitagorician : exista, pe de o parte, stăpînirea corectă și destul de variată a unităților prozodice, dar lăbărțată — aș putea zice — în metrici largi, cuprinzătoare, care — în procesul creației — încă nu se constituiau ca obstacole de învins ; iar, pe de altă parte, o melopee molcomă și monotonă, ținînd mai mult de curgerea firească a limbii (de la G. Coșbuc încoace, urechea elementară a cîntăreților ardeleni s-a familiarizat cu muzica implicită a graiului nostru), decît de logodna rafinată a valorilor materiale ale unui limbaj specific poetic. Însăși cantonarea poetului în descriptivism atesta o poetică a elementelor de reprezentare, în care locul întîi revenea referenților (obiectelor lumii reale), nu stratului propriu-zis al transfigurării verbale.

Ceva din această poetică răzbate încă în prima poezie *(Alb)* a acestui volum : prima strofă afirmă necesitatea unui lirism izvorînd din adîncul simțirii *(Eu am venit aici să mîntui, / Eu am rămas aici să tîngui)* conjugat cu senzația de neînlăturat a realului *(Dar peste toate numai vîntu-i, / Dar dintre toate numai crîngu-i.)*. De data aceasta

însă, propensiunea spre muzical trece înaintea semnificaţiilor, versurile impunîndu-se printr-o surdă vibraţie a vocalelor (*u*-urile şi *î*-urile), ce aminteşte melosul eminescian. O strictă lucrare, la nivel sintactic, se vădeşte, apoi, care lasă tîlcurile să joace, elipticul şi formularea vagă fiind procedeele noi ce trebuiesc notate acum (*Vălmăşirilor nu-s / Potrivit după fire, / Şi străbat mai presus / Doar tărîmul iubire. /.../ Din poveste e tot / Şi sînt cel al poveştii...*). Din păcate, „Cearcăn", primul ciclu al cărţii, este prea mult tributar vechii poetici a descriptivismului : poeme-pasteluri în versuri de 14 şi 16 silabe, atente la ciclurile cosmice (*Cu aşteptarea iernii, În graiul mirilor, Nu-i nimeni dincolo*), la unele repere istorice din Cîmpia Transilvaniei (*Lîngă un păr sălbatic, În jocul timpului, Pe prunduri*), la plaiurile natale (*De-a dragostea, Şi dacă vreau, Şi-o vorbă, Năluciri*), la trecerea inexorabilă a timpului (*Cum vin tîrziu, În floarea prunilor, Din tot ce-a fost, Elegie*), în risipa verbală a cărora doar cîte un vers îşi licăreşte măsura exactă şi propune, sustrasă metronomului prozodic, o înviorare a venerabilei tradiţii : *Clopotniţa-i a celor porniţi pe urma ei*, sau : *Pe valea-n care-i numai umbră din cît a fost şi petrecum*, sau : *Cînd prunii-s buimăciţi de floare şi morţii-s năuciţi de pruni*, sau : *Spectacolul e-n jocul firav al flăcării fără menire...* O discretă răzvrătire împotriva acestor exerciţii de rostire melancolică primeşte, involuntar dar acuzat, ton arghezian (*Trebuie să fie...*), cele două sonete (*Şi totuşi..., Cîte cuvinte*) sunt prozaice în corectitudinea lor, iar cadenţele scurte din finalul ciclului se disting doar prin două-trei versuri-sentinţă.

Adevărata apropiere a lui Ion Horea de rigoarea muzicală începe cu ciclul „Elada". Acum, păstrîndu-şi încă matca largă, rostirea capătă totuşi caracter lapidar, cele „douăsprezece inscripţii" confirmîndu-şi proiectul iniţial. Deşi abundenţa de nume proprii (geografice, mitologice, culturale) jenează, lirismul acesta — în care spaţiul real este, de fapt, un spaţiu de cultură, trăit ca atare — corespunde, prin limpiditate, propriului său obiect referenţial : vechea Grecie, tărîm cu „zei obosiţi de valuri şi rîvnă omenească", cu „la pîndă încă timpul cu ochii Cli-



Scanned with OKEN Scanner

temnestrei", cu „Aerul parcă-mpins de furibundul Heracles", cu nume sacre, precum Salamina, Pluto, Ceres, Eleusis, Apollo etc. (poetul le situează la finele versurilor şi, astfel, rimele — căutate, preţioase — le fac să vibreze îndelung, redublîndu-le prezenţa sonoră), cu „insule-trepte" (căci totul e văzut ca o călătorie iniţiatică printr-un tărîm plin de mistere). Mutîndu-se din spaţiul autohton în spaţiul cultural elin, Ion Horea rămîne, de fapt, în propria sa tradiţie : aceea a unui Ion Pillat depăşind tradiţionalismul colorat al peisajului şi roadelor într-un clasicism solar, bîntuit de asceze, al „ţărmului egeic". Pe linia aceasta, de cucerire a unui clasicism care e, întîi de toate, al măsurii şi al volumelor pline, el se întîlneşte uneori şi cu Al. Philippide : *Aş sta pe-o treaptă pînă / la ceasul cînd se-arată sub ziduri vreo statuie / Să mă întorc în lumea ei păgînă. /.../ Parcă sînt sclav acestui tărîm de-nvăţăminte / Şi mi-am lăsat asinul departe, la răscruci...* Versurile au, acum, într-adevăr, cadenţe de epigraf : *Ţin Corele păcatul zeiesc în colţul gurii,* sau : *În pîlpîiri stelare, Acropole-i o harfă,* sau : *Rugina-şi pune preţul, încet, peste carate,* sau : *Sub legile uzurii-i o ploaie de monezi,* sau : *Şi aburi în rugină mai laudă statui,* sau : *Se simte sarea mării şi măştile-s mai crude,* etc., etc. De dragul acestui epigrafism, poetul renunţă, o dată, chiar la prestigiul versului rimat, mulţumindu-se să scandeze : *Nu alerga, luptătorul a trecut înainte. / Nu-l mai ajungi decît atunci cînd vei duce / în cetate o veste-aşa mare.*

Şi totuşi, marea biruinţă a lui Ion Horea se leagă, în acest volum, de versul clasic şi — mai mult — de exerciţiul impus al formelor fixe, în speţă de rondelurile care compun ultimul ciclu al cărţii. Nu degeaba am citat, mai sus, atîtea versuri izolate care — chiar dacă nu conţin *in nuce* o întreagă poezie, ca „poemele într-un vers" ale lui Pillat — se impun totuşi prin capacitatea lor de a se smulge din context, de avea o existenţă autonomă, — calitate care recomandă tehnica lor pentru realizarea rondelului. O succintă examinare a acestei forme fixe ne va arăta care sunt şansele şi, deopotrivă, servituţile ei. Lipsit de *geometria* savantă şi severă a sonetului, destul de încăpătoare totuşi pentru ca firescul să nu fie îngrădit de multiplele ei constrîngeri şi, în acelaşi timp, recomanda-



Scanned with OKEN Scanner

bilă — datorită endecasilabului — pentru articulații solemne, — rondelul mi s-a părut întotdeauna o formă cam frivolă : metrica scurtă (8-9 silabe), obligația permutării a cel puțin două versuri, versul final stingher după cele trei strofe, etc. — toate acestea implică un fel de *aritmetică* prozodică, expusă jocului de îndemînare. Desigur, rondelul are ceva de cristal tăiat cu mare artă ; dar ritmul său obligatoriu săltăreț face ca punerea în valoare a fețelor sale, prin simpla reluare a unor versuri, să țină de abilitate, caracterul lui de *performanță* fiind înscris în propriile sale legi structurale. Formă, în sine, ingrată, mi s-a părut că rondelul are nevoie să fie mereu reabilitat, și în sensul acesta am receptat, de pildă, micile bijuterii semnate de un Macedonski sau Dimov : la cel dintîi, o picturalitate senzual-prețioasă „sporește" parcă spațiul prozodic limitat ; la celălalt, fantezia verbală duce la un fel de „inițiativă a cuvintelor", care dă o surprinzătoare densitate materială gratuității imaginilor.

Un discret demon jucăuș stăpînește și rondelurile lui Ion Horea, dacă nu ca risipire a cetii de melancolie ce constituie felul propriu al rostirii sale, în orice caz ca o sprinteneală a spunerii, ca o spirituală grupare a contrastelor, ca o ușoară detașare de sine însuși, — calități pe care lirismul său de pînă acuma nu le avea. Aș adăuga, la acestea, o bună tehnică a vagului, a sugestiei (*Noi suntem acei din urmă...*). Ion Horea a simțit, fără îndoială, că forma însăși a rondelului confiscă și modifică conținutul, împrumutîndu-i un ton nou, că jocul tehnic obligatoriu colorează rostirea. De aceea, el nu ezită să pornească uneori la drum cu un vers arhicunoscut de romanță (*S-au scuturat toți trandafirii),* cu o interogație à la Villon (*Cu iubirea de moșie / Unde sînt acei bărbați ?),* sau să introducă, alteori, o parafrază coșbuciană (*Cu-o viață doar suntem datori)* sau o aluzie poescă *(Nevermore).* Dar ceea ce îl preocupă îndeosebi este transformarea acestei structuri echilibrate, convertirea acestui adevărat Număr prozodic într-o mică bijuterie care cîntă, într-un fel de „boîte à musique", în care, rînd pe rînd, sentimentalismul se amplifică prin repetire și se decantează prin artificiu, în care o anume „înțelepciune" — înrudită, cred, cu aceea

a lui Eminescu din „Glossa“ — își răspunde sieși, prin antistrofe și refren. Rezultatul constă într-o alcătuire fragilă de sunete și sensuri, într-un lirism înțeles și practicat ca rigoare muzicală : *Și marea fără zăbovire / E fața unui timp sonor / Din teamă și din ispitire / Cu înțelesul Nevermore. // Cine-ar putea să-mi dea de știre / La ceasu-n care-o fi să mor ? / Și marea fără zăbovire / E fața unui timp sonor. // Mai leg aceleași corzi de lire, / Mai sînt al meu și-al tuturor. / Și-n tot ce vine să mă mire / Își clatină seninul nor // Și marea fără zăbovire.*

Fidel sieși, ca sensibilitate, dar îmbogățit prin exercițiul ludic și prin deschiderea spre un spațiu de cultură, Ion Horea marchează cu acest volum o schimbare de orientare și de tonalitate, care indică, poate, drumul viitoarei sale poezii.

Scanned with OKEN Scanner

## Poezia și poetica lui Nichita Stănescu

Apariția poeziilor lui Nichita Stănescu în cea mai populară colecție editorială (*Starea poeziei*, Editura Minerva, col. „Biblioteca pentru toți", volum selectiv, cu o prefață de Aurel Martin) constituie un eveniment important și plin de semnificații. Succesul imediat al cărții (tiraj 18 130 de exemplare) indică, încă o dată, un aspect pozitiv, de sociologie literară, al revoluției culturale, mereu adîncite, de la noi : interesul marelui public față de poezie, pătrunderea în păturile cele mai largi a valorilor noastre autentice. Pentru a măsura importanța fenomenului trebuie menționat că, de data aceasta, e vorba de o poezie modernă în cel mai strict sens al cuvîntului, de o modalitate lirică în care inovația ocupă un loc primordial, în care expresia se refuză unei receptări spontane, în care esența poetică pretinde un complex și susținut efort de sondare a tuturor sensurilor sale. Chiar dacă șocul acestei poezii, datat cu cîțiva ani în urmă, a trecut, formula lui Nichita Stănescu rămîne, în sine, dificilă ; ca la orice poezie adevărată, straturile operei permit numai un acces gradat, în funcție de formația și gustul poetic al cititorului ; ispita unei abordări superficiale se izbește pe parcurs de diverse obstacole, și e nevoie de o familiarizare cu universul poetic al autorului, la diverse nivele— de la lexic pînă la jocul ambiguu al semnificațiilor — pentru a obține delec-

tarea estetică adecvată. Iată de ce rapida epuizare a tirajului indică, dincolo de curiozitatea față de un autor mult discutat și controversat, un fenomen clar de acceptare, aș zice chiar de clasicizare, a unuia dintre poeții autentici pe care i-a dat deceniul al șaptelea ; fenomen care ne obligă, poate, să reconsiderăm opiniile despre inaccesibilitatea liricii moderne.

Selecția, alcătuită de autor, păstrează cronologia editorială. Respectînd-o, la rîndul meu, voi încerca să mă apropii, pas cu pas, pe cît posibil dinlăuntru, de miezul acestei poezii care s-a dezvoltat organic, într-un proces de moderată maturație.

Volumul de debut *Sensul iubirii* (1960) păstrează încă aerul de candoare a rostirii, de cruzime infantilă a gesturilor (*Cum săreai sub arțar, copilărie, / cu genunchii lîngă bărbie și gleznele !... / Iată lassoul, mîna, atentă, / ochește bizonul de aer),* nu fără ecouri livrești (*lassoul* și *bizonul* vin din lecturile ce hrănesc vîrsta aventurilor imaginare). Impresiile au prospețimea concretului amplificat (*Caii mureau... / ... / Vîntul îi răsturna pe rînd, cîte unul, / bubuiau pe rînd, cîte unul, / ca pe-o nesfîrșită tobă de piatră,* sau : *Fiece privire aruncată / o-aud cum sună întîlnind / vreun copac),* divulgînd exacerbarea senzorială, tonul macedonskian uneori, cum s-a remarcat, și imagistica blagiană, aspect încă neobservat.

*O viziune a sentimentelor* (1964) ne propune, încă din titlu, o poetică : sensibilizarea universului interior — idei, sentimente — cu ajutorul imaginilor ; la rîndul lor, acestea devin nespus de materiale, datorită unui lexic ce evită, programatic, conceptele. Interesant, mai ales pentru poezia de mai tîrziu, e că „temele“ — pentru a vorbi în termeni tradiționali — sunt „filozofice“, în orice caz abstracte (în „Laudă omului“, de pildă, umanitatea e supusă unor „puncte de vedere“ străine, privită din perspectiva vegetalului, mineralului), în timp ce „tratarea“ este șocant-concretă, de o accesibilitate truculentă (*Din punctul de vedere al aerului, / soarele-i un aer plin de păsări, / aripă lîngă aripă zbătînd. / Oamenii sînt păsări nemaiîntîlnite, / cu aripile crescute înlăuntru, / care bat, plutind, planînd, / într-un aer mai curat — care e gîndul !).* Acum apare, pentru întîia oară, lexicul particular al poetului,



Scanned with OKEN Scanner

cascada de termeni anatomici prin care — fără a se ajunge vreodată la formularea explicită — corpul se substituie permanent cosmosului, universul se corporalizează, osmoza aceasta devenind curînd o notă definitorie. *Mușchii, scheletul, osul, piciorul, pieptul, omoplatul* etc. se detașează de corp, capătă un comportament autonom *(Și omoplatul se face / pală subțire de helicopter / ce se-nvîrte, se-nvîrte, se-nvîrte / dintr-o boltă în alta, / dintr-un cer în alt cer...)*. În fond, avem de-a face cu „programul" poetic anunțat, sensibilizarea sentimentului : învîrtirea omoplatului sugerează senzația de plutire, plutirea trimite la contopirea extatică cu zonele înalte ale realului. „E un sentiment dulce acesta" zice poetul, după ce afirmase, mai înainte, autonomizarea organelor tactile *(Mîinile mele sînt îndrăgostite, / vai, gura mea iubește, / și iată, m-am trezit / că lucrurile sînt atît de aproape de mine, / încît abia pot merge printre ele, / fără să mă rănesc...)*.

De acum înainte, două realități vor sta mereu față-n față, iar dialogul acestora va constitui drama lirismului stănescian : de o parte, lucrurile, realul în teribila lui concreteță ; de cealaltă parte, eul poetului, pendulînd mereu între două ipostaze ale sale — una materială, senzorială, configurată în comportamentul autarhic al elementelor anatomice (organe, repectiv simțuri) ; alta, mai abstractă, sensibilă și gînditoare, abundent concretizată în metafore de tipul : „pînzele sufletului", „trupul copilăriei" etc. În acest cod, un „cîntec", adică poezia, devine pentru poet „o întîmplare a ființei", aventura existențială ce implică fericirea de a constata realitatea din jur și, deopotrivă, uimirea de a constata propria sa existență : *Ce bine că ești, ce mirare că sînt ! / ... / Două cîntece diferite, lovindu-se, amestecîndu-se, / două culori ce nu s-au văzut niciodată, / una foarte jos, întoarsă spre pămînt, / una foarte sus, aproape ruptă / în înfrigurata, neasemuita luptă / a minunii că ești, a-ntîmplării că sînt...*

Așa se anunță tema fundamentală a liricii stănesciene, divorțul dintre real și imaginar, dintre lume și eul poetic. Deocamdată, acesta e numai prevestit ; căci acum o situație amoroasă, de pildă („Poveste sentimentală") e echivalată cu o aventură în structura atomului (nu, ca la romantici, cu călătoria regresivă, spre geneza universului !) :

*Cuvintele se roteau, se roteau între noi, / înainte și înapoi, / și cu cît ne iubeam mai mult, cu atît / repetam într-un vîrtej aproape văzut, / structura materiei, de la-nceput...* Originalitate de substanță, de viziune, nu simplă „găselniță", — așa cum ne arată și imaginea : *Bate în cărămizi lumina / cu ființe dulci în ea. / Se arată-o balerină / și-ncă una se arată...*, unde descompunerea razei n-are nimic impresionist, ci sugerează pur și simplu o lume de *science-fiction*, delectabilă sufletului. Între simțuri și materie se cască, deocamdată, un spațiu — fictiv, fără îndoială, dar trăit ca atare — în care gestul, senzația se materializează, capătă corp și devin măsurabile : *Spune-mi, dacă te-aș prinde-ntr-o zi / și ți-aș săruta talpa piciorului, / nu-i așa că ai șchiopăta puțin, după aceea, / de teamă să nu-mi strivești sărutul ?...*

În *Dreptul la timp* (1965) conflictul cu realul se radicalizează ; forma lui, istoric încarnată, o deține un Savonarola, iconoclast fanatic : *Mi se-arată Savonarola care-mi zise : / Să ardem copacii pe rugul vanităților, / să ardem iarba, grîul, porumbul / ca să fie totul mai simplu !...* „Simplu". Față de complexitatea concretă a singularului, nu poate fi decît abstractul generalizator, conceptul, ideia, adică — poetic vorbind — „floarea" lui Mallarmé, aceea „care nu se află în nici un buchet". Riposta eului poetic la această invitație e promptă și îngrozită : *Mi se-arătă* (Savonarola) *în vis / și m-am trezit urlînd și strigînd.* Obsesia continuă cu ispita formelor geometrice, altă ipostază a abstracțiunii vidate de conținut material, și, de data aceasta, ea are dulceața unei anume voluptăți : *O, voi ficțiuni, / dulce lemn de tei...* Însă pînă la urmă, existența clasată, moartă și așezată în concepte, în care orice mișcare a fost abolită, își divulgă esențiala i-realitate, căci adevărat nu e decît ceea ce va fi. *Există numai ceea ce va fi* — spune poetul — / *numai întîmplările neîntîmplate, / atîrnînd de ramura unui copac / nenăscut, stafie pe jumătate...* Deoarece realul, concret și măsurabil în ordinea empirică, se pretează oricînd unei clasări și clasificări, în ordinea logică, și deoarece abstractul nu-l poate cuprinde decît sub forma unor cadavre de lucruri și întîmplări, conceptele, — setea de concret și viu, de mișcare infinit



Scanned with OKEN Scanner

generatoare, a poetului se va satisface numai prin postularea și trăirea adecvată a *increatului*, tema esențială a lirismului lui Nichita Stănescu, aceea care pune, desfășoară și rezolvă dialectica real-imaginar.

Tema increatului e introdusă prin descrierea unor senzații aparte care, toate, constituie un fel de *avant-goût* al lui, datorită procesului de i-realizare, pe care-l implică : vaporozitatea corporală (*De aer ești, de aer sînt*), kinesteziile ca voluptate a amanților (*O, revărsare de mirosuri suave : / alergare de iepuri ; albire de ziuă ; / lină topire de lumi ale gheții*), plutirea în picioare pe apă („Adolescenți pe mare"), purificarea pînă la de-materializare („Marele ochi al iernii"), transparența („Geneza poemului"), dizolvarea în preajma concretă (*Eu mor cu fiecare lucru pe care-l ating*), diafanitatea etc., etc., dar apare, complex și obsesiv, abia în *11 elegii*, plachetă-pivot, corp liric marcînd prima treaptă a maturității poetului (1966). Descrierea increatului debutează mitologic, personificant („Elegia întîia") : *El începe cu sine și sfîrșește / cu sine. / Nu-l vestește nici o aură, nu-l / urmează nici o coadă de cometă...* Cum elegia e dedicată lui Dedal, ne putem întreba : e vorba despre cuvînt, poem, poet, univers, ideie, Demiurg ? Răspunsul e de prisos. Ceea ce ni se oferă e doar o cascadă de atribute, care configurează un „comportament mitic", care sunt nu numai o dată contradictorii, definind o realitate antinomică (*El este înlăuntrul — desăvîrșit, / și, / deși fără margini, e profund / limitat. / Dar de văzut nu se vede.*). În fond, increatul e potențialitate plină, posibilitate pură, complet lipsită de propria sa definiție, deoarece — ființă aproape demonică — el își sparge propriile-i determinări. Descrierea fenomenologică a acelui misterios *El*, care constituie subiectul poeziei, e vădit truculentă, imitînd un discurs spinozist procedînd *more geometrico*, dar în fond golit de orice substanță a comunicării conceptuale, „filozofice" ; ceea ce se comunică e doar voluptatea rostirii, simulacrul mîntuit al discursului. În felul acesta, „Elegia întîia" este, ea însăși, nu numai un poem *despre* increat, chiar un exemplu de increat, în sensul unei substanțe (mai bine zis, forme) verbale în care zac, latente și de-a valma, propriile-i sensuri, refuzîndu-se — printr-un reflex ca de amoebă — oricărei atingeri po-



Scanned with OKEN Scanner

sesive şi actualizatoare : tot ce le-ar atinge, le-ar şi limita, orice limitare ar fi o determinare trunchiată, ar ucide în germen o posibilitate de a fi. În limbajul lui sibilinic, poetul e destul de clar : *Spune Nu doar acela / care-l ştie pe Da. / Însă el, care ştie totul, / la Nu şi la Da are foile rupte...* Imaginile sunt atît de imperialist-concrete, cuvintele atît de cărnoase în abstractul lor, încît sensibilitatea cititorului avizat înregistrează doar jocul de pe ecranul lor, fără a mai scotoci dincolo de pînza verbală, în căutarea sensurilor. Increatul e, apoi, începutul a orice mitologie, sugerat — în spaţiul nostru istoric — prin zarea legendară a lumii traco-getice („Elegia a doua, getica"). Dar devine, o dată cu „A treia elegie", luptă între „contemplaţie" şi „criză de timp", între luciditatea analitică şi contopirea cu realul, între Altceva, Altcineva şi Altundeva (forme care, în declarata lor alteritate, sunt agenţi ai determinării) şi „peisajele curgătoare ale somnului", adică abisalul lăuntric al eului (realitatea fluentă absorbantă, integratoare). Concluzia e, desigur, una singură : respingerea oricărei îngrădiri raţionaliste, a diviziunii mortificatoare şi clasificatoare, în favoarea pierderii extatice, organice în palpitul subteran al realului : *Gravitaţie a inimii mele / toate-nţelesurile rechemîndu-le / mereu înapoi. / Chiar şi pe tine, / rob al magneţilor, gîndule...* În „A patra elegie", increatul — tînjire spre totalitatea indistinctă a începuturilor, e invocat ca anulare a „luptei dintre visceral şi real", ca refacere a unităţii dialectice primordiale eu-lume : *O, tu, refacere-n interior, / tu, potrivire de jumătăţi, aidoma / îmbrăţişării bărbatului cu femeia sa...* Drama acestei tînjiri devine explicită în „A cincia elegie" : sciziunea eu-lume (amintind ceva din acea despicare, *die Spaltung*, pentru care Gottfried Ben deplînge lumea modernă) se manifestă ca o „condamnare" pe care realul concret o pronunţă împotriva poetului raţionalist. Pedeapsa acestuia va consta în *„încordarea înţelesurilor în ele însele / pînă iau forma merelor, frunzelor, / umbrelor, / păsărilor...* Urmează tragicul opţiunii („A şasea elegie"), apoi opţiunea pentru real („A şaptea elegie", cîntec al identificării cu ciclurile naturii), apoi aspiraţia spre un tărîm imaginar de puritate rece şi zbor absolut („A opta elegie, hiper-



Scanned with OKEN Scanner

boreeana") ; toate acestea constituie o suită în dialectica interioară a trăirii increatului, care culminează cu expresia lui cea mai explicită — „Elegia oului, a noua". *„Sinele" încearcă din „sine" să iasă,* spune poetul. *Dintr-un ou într-unul mai mare / la nesfîrşit te naşti, nezburată / aripă. Numai din somn / se poate trezi fiecare, — / din coaja vieţii niciunul, niciodată.* Obosit de trăirea ca atare a increatului, poetul devine, aici, aproape retoric, spectacolul diversităţii cedează pasul unei explicaţii unificatoare, reductive, sugestia se transformă în conceptualism, prin străvezimea noţiunilor se vede, ca un schelet, tîlcul precis. E clar acum, spre satisfacţia celor ce vor să „înţeleagă" poezia, că increatul nu e un tărîm aparte, ci viaţa însăşi, în inepuizabila ei naştere. Dar această oboseală poetică nu durează decît o clipă : cu „omul-fantă" — cronologic, a noua elegie — devălmăşia eu-lume e refăcută, expresia devine din nou enigmatică-concretă : *Retina omului-fantă e lipită / de retina lucrurilor. /.../ Nu se ştie cine îl vede pe cine. // Nu e loc pentru semne, / pentru direcţii. / Totul e lipit de tot.* În „Elegia a zecea", identitatea subiectului cu lumea e afirmată răspicat (*Organul numit iarbă mi-a fost păscut de cai,* etc.), dar — pentru a fi mai grăitoare — e resimţită ca un morb metafizic (*Sînt bolnav nu de cîntece / ci de ferestre sparte, / de numărul unu sînt bolnav / că nu se mai poate împarte...* etc.). Ciclul acestor „arătări" se încheie cu „A unsprezecea elegie", în care imaginile ce sensibilizează increatul sunt corporale (*Inimă mai mare decît trupul),* spaţiale (*Voi alerga, deci, în toate părţile deodată),* cosmice (*...dăruind / pretutindeni semne-ale aducerii aminte : cerului — stele, / pămîntului — aer, / umbrelor — ramuri cu frunze pe ele),* vegetale (*A fi sămînţă şi a te sprijini / de propriul tău pămînt),* şi, în fine, etnic-spirituale (*A te sprijini de propria ta ţară, / cînd, omule, eşti singur, cînd eşti bîntuit / de neiubire).* Începută în zonele rarefiate ale indeterminării, ca posibilitate pură, ca coexistenţă a contrariilor, aventura increatului se rezolvă în concretul organic, ca latenţă germinativă ; începută în planul speculativ, al ideii, ea se încheie în planul practic, al muncilor de primăvară ; începută ca identitate cu o formă fără trup, ea se sfîrşeşte ca identitate cu o formă încorporată istoric — patria : tărîm prin



Scanned with OKEN Scanner

excelență al increatului, în sensul unui viitor care oferă toate datele și așteaptă să fie construit.

De aici înainte, lirismul lui Nichita Stănescu nu mai are poveste. Poetul și-a stabilit definitiv temele (de fapt, atitudinile posibile față de real și imaginar), și, în volumele următoare, ne va oferi variantele lor, din ce în ce mai explicite. Astfel, în *Obiecte cosmice* (1967) accentul cade, din nou, pe increat ; în *Oul și sfera* (1967) predomină un lirism al antinomiilor ; *Laus Ptolemaei* (1968) e o „laudă a neadevărului necesar" al empiriei, un refuz al rațiunii uscate, geometrizante ; *Necuvintele* (1969) reiau dialectica identității și alterității, a cuvîntului și a ideii etc. Mereu mai adîncită în aceste volume, dar mai ales în ultimele — *În dulcele stil clasic* (1970) și *Măreția frigului* (1972) — apare însă poetica strict particulară a lui Nichita Stănescu, *poetica necuvintelor.*

Acum o sută de ani, la pragul de disoluție al romantismului, Mallarmé spunea că poezia nu se face cu idei, ci cu cuvinte ; astăzi, în plină revenire la un lirism al conținuturilor, Nichita Stănescu lansează o butadă aparent și mai îndrăzneață : *Matematica s-o fi scriind cu cifre / dar poezia nu se scrie cu cuvinte. / Cucurigu !...* Teribilismul formulării nu trebuie să ne înșele asupra seriozității „programului" pe care-l maschează. Dar ce este, la urma urmelor, *necuvîntul* ? La nivel morfologic, el se manifestă fie sub forma unei vocabule pe care o introduce prefixul *ne-* (rolul acestuia fiind nu de a propune un conținut semantic contrar celui cunoscut, ci de a vida cuvîntul de conținut, în timp ce forma lui, alcătuirea sonoră se păstrează ca atare), fie sub înfățișarea, mai șocantă, a unui termen inexistent, ca de pildă *trimbulinzi (Noi nu vrem să fim geniali / noi vrem să fim trimbulinzi...* — „Cîntec în doi"). La nivel sintactic — și trebuie subliniat că poetica lui Nichita Stănescu este, esențialmente, o poetică a contextului, a cuvintelor relaționate, în cadrul frazelor — *necuvîntul* e o mare unitate sintactică, uneori o adevărată încrengătură verbală, care se substituie unei noțiuni simple, „povestindu-i" semnificația. Ca și la Mallarmé, care avea oroare de *a numi* pur și simplu, care evita *numele,* în favoarea *perifrazei,* la poetul român



Scanned with OKEN Scanner

plăcerea clasico-romantică a spunerii pe nume e refuzată, preferîndu-i-se voluptatea insaţiabilă a circumscrierii. Ce poate fi mai reprezentativ, pentru această poetică a expresiilor care dau tîrcoale numelui, decît următoarea metaforă stănesciană, menită să înlocuiască termenul filozofic de *eleatism* : *O, frig, o, tu, putere mare / a lui unu în nerepetare!...* („Pastel de iarnă"). Admirabilă pseudo-definiţie ! Obsedat de forţa devoratoare a ideii *(Sînt devorat. Ultimele le aud / sfărîmîndu-i-se-n dinţi / cuvintele mele, / ca nişte oase ale foştilor părinţi...* — „Ideea cu gură"), poetul se simte absorbit de vidul abstracţiunilor (cf. „Confundare") şi nu se poate apăra de acest vîrtej decît exorcizîndu-l, adică dîndu-i să înghită — în locul conţinutului precis, de tip conceptual — o întreagă plasmă de cuvinte, bulboană de materii verbale antinomice (cf. „Frunză verde de albastru"). Poetica *necuvintelor* are ca izvor oroarea de abstract. Una din marile întrebări ale poetului este aceea adresată vocalei A, „literă borţoasă de toate literele" (increat verbal), „sunet glorios", dar şi „disperată zeiţă". Pentru a stăpîni acest sunet, simbol al limbajului însuşi, poetul desfăşoară o întreagă strategie: *Cu tine mă lupt, / în tine azvîrl fiinţa mea / ca odinioară Acheii calul troian / în Troia ;* vidată de adevărata sa substanţă (calul troian nu e *cal*, ci *încăpere* plină de soldaţi inamici !), limbajul lui N. Stănescu e, în fond, de esenţă supra-semantică, muzicală *(Muzică tu, cu gheară / care-mi tîrăşti trupul pe de-asupra / cuvintelor / asemenea mielului păscînd în iarbă şi / smuls de vultur...* Ca să cînte starea de identificare, de substituire reciprocă dintre om şi natură, N. Stănescu evită orice concept, povestind în schimb o stranie aventură cu un pom ; rezultatul : *Eu am trecut prin el. / El a trecut prin mine. / Eu am rămas un om singur. / El / un pom singur...*

Poetul are dreptate să-şi definească lirismul în felul următor : *Lepădare de copii sunt cuvintele / ... / Smulgere de limbă este / prea frumoasa mea poveste.* Lepădare de copii înseamnă aici lepădare de sensul îngust, binedeterminat, rigid. Asemenea, savanţilor naivi din Evul Mediu care inventau *flogistonul* pentru a explica arderea, sau vorbeau de o virtute *aperitivă* a cheii, Nichita Stănescu



Scanned with OKEN Scanner

vorbește despre „neagra pricină a pămîntului", despre „curgătoarea pricină a rîurilor", adică oferă înțelegerii noastre, avide de tîlcuri, o minunată plasmă verbală, în locul alimentului ideatic-rațional rîvnit. Mari corpuri verbale, adevărate nebuloase lexicale, rotindu-se asemenea corpurilor cerești — iată ce sunt *necuvintele*. Pentru a le obține, el recurge la toate mijloacele pe care i le pun la dispoziție cultura și limba, de la citate și aluzii livrești, pînă la jocuri de cuvinte (cf. „Matematica poetică", „Lupta ochiului cu privirea", „Inscripție nedescifrată", „Fructe înainte de a fi mîncate", „Tenis", „Tragere la sorți" etc.). Aceste unități ale vorbirii lirice stănesciene realizează o sugestie a concretului obținută prin contopirea cuvintelor abstracte, sau — mult mai des — o sugestie a abstractului prin convertirea vocabulelor concrete. Se configurează astfel *stări verbale* dominante care transcriu stări ale ființei înseși, moduri posibile de a fi : diafanitatea, plutirea, osmoza, îmbucarea lumilor etc. Așa cum, în unele poeme, cuvîntul e desfăcut în componentele sale sonore, investigîndu-i-se universul latent acustic, — în totalitatea acestei poezii cuvîntul, în pofida complexității sale fonice și a determinării sale semantice, devine un simplu sunet într-o unitate mai mare, într-un *necuvînt*, adică într-un context care instituie o unitate și autonomie suficientă sieși și operativă prin sugestie.

Temerar „filozofică" prin caracterul speculativ al întrebărilor pe care le suscită, poezia lui N. Stănescu devine colocvială, și aparent foarte accesibilă, datorită poeticii *necuvintelor*, poetică a unui context în care concretul verbal mișună și mustește, și care-i asigură — de altfel — capacitatea incantatorie și puterea de a acționa, ca o vrajă, asupra sensibilității.

Scanned with OKEN Scanner

## Locul lui Florin Mugur

O dublă motivaţie ar putea să explice faptul că un poet atît de înzestrat ca Florin Mugur începe abia acum să se bucure de locul aparte pe care-l merită în peisajul nostru liric. E, pe de o parte, o — să-i zicem — „vină tactică“ a autorului însuşi : împrejurarea de a fi recoltat, prematur, aprecierea unui G. Călinescu, într-o epocă de proletcultism cras, pentru nişte volume de versuri — nu merită să le menţionăm— lipsite de valoare artistică. Şi e, pe de altă parte, un fenomen de *saturaţie lirică* ce urmează, aproape firesc, exploziei la un moment dat a talentelor : incapacitatea criticii şi a publicului de a recepta cu justeţe şi prospeţime, în cadrul aceleiaşi generaţii de poeţi, pe aceia dintre ei care „n-au prins“ chiar momentul-cheie, care nu s-au situat de la început în primele rînduri. Altfel spus, în cadrul „generaţiei lui Nichita Stănescu“ au fost receptaţi ca atare atît de mulţi poeţi buni, încît o anumită conştiinţă literară curentă, puţintel cam blazată, îşi poate permite luxul de a-l ignora oarecum pe Florin Mugur. Oricît de explicabilă astfel, situaţia rămîne totuşi injustă ; mai ales dacă ne gîndim că, de la *Mituri* (Editura pentru Literatură, 1967), prin *Cartea regilor* (1972) şi *Cartea prinţului* (1973), pînă la recenta plachetă *Piatra palidă* (Cartea Românească, 1977), acest scriitor n-a făcut decît



Scanned with OKEN Scanner

să confirme o autentică vocație poetică, să se afirme ca o voce lirică total diferită față de ceea ce era în anii cincizeci, să se angajeze într-un suiș continuu ; în timp ce — de ce n-am spune-o ? — alți „colegi de generație" au suferit o indiscutabilă involuție. Prin caracterul ei antologic, *Piatra palidă* este binevenită pentru a preciza locul cuvenit acestui poet, chiar dacă — după gustul meu — ea nu este alcătuită din cea mai bună selecție posibilă.

Una din componentele lirismului autentic al lui Florin Mugur este *propensiunea spre mit* : e vorba fie de vechi teme ale Antichității (Dionysos, Styx, Ulise și Aiax, Laios și Oedip etc.), fie de cutare motiv folcloric predilect (precum Jumătate-de-om-călare-pe-jumătate-de-iepure-șchiop), fie de lumea personajelor lirico-dramatice a lui Shakespeare (Jacques Melancolicul, Puck, Romeo, Hamlet, Falstaff etc.). Prima arie, aceea a mitologiei antice, e străbătută oarecum în fugă (deși transcrierea motivelor, prelucrarea lor personală e semnificativă pentru laboratorul poetului) ; motivul de basm, amintit mai sus, persistă și astăzi, obsedant, în cîntecul lui ; mai adîncă mi se pare însă asimilarea figurilor, caracterelor (se poate percepe chiar un desen expresionist) și urzelii inter-individuale din opera Marelui Will. Această lume fictivă, medieval-rinascentistă, cu structura ei social-politică, cu tipologia ei atît de generalumană și cu gesticulația atît de individuală a eroilor ei, a fost proiectată asupra lumii reale, inculcîndu-i autorului o adevărată *viziune curtenească* a realului. Uriașul univers livresc al tragediilor lui Shakespeare este — pentru Florin Mugur — oglinda scrisă a universului istoric ca atare : dar nu o realitate datată, ci una care se autogenerează continuu. Personajul central, eul liric al poeziilor sale divulgă ierarhia nu atît a unei societăți saturate de regi și prințese, marcată de conformismul relațiilor lor, cît ierarhia unei lumi permanent viciată de interese *ca ale lor*, rănită de instrumentele utilizate de ele. Istoria — spune indirect poetul — îl copiază pe Shakespeare. Acest eu liric se vede, deci, pe sine întotdeauna — fie că vorbește în calitate de rege, prinț sau bufon — *ca victimă* a lor, ca victimă a Istoriei. Iar această persoană-victimă este, la rîndul ei, proiectată asupra realului : motivul shakes-



Scanned with OKEN Scanner

peareian al „lumii ca teatru“ este răsturnat — și aici apare contribuția personală a poetului — în „persoana ca teatru“ (*topos* medieval : a se vedea Dante, de pildă), în sensul că individul însuși — în carnea și sufletul său — devine o mică scenă pe care se repetă mereu dramele cumplite ale elisabetanului : *Ce mi-ai lăsat plecînd ? Numai regii. / Viața plină de regi. // Toată noaptea, regele părului tău ascuțit. / Toată noaptea, regele palid / al gurii tale. / Regele tînăr al dinților. // Ce mi-ai lăsat plecînd ? / Umbrele tale / înălțîndu-și spînzurători una alteia, / strîngîndu-se de gît în somn / și chipurile tale omorîndu-se / și-apoi luîndu-și locul unul celuilalt / ca un șirag de regi criminali. // Toată noaptea mi-au lătrat cîinii frumoși / de dorul tău. Toată noaptea am azvîrlit în ei / cu nume de regi.* („Noaptea regilor“). Desigur, o foarte interesantă „idee poetică“ se vădește în aceste versuri, scriitura e caligrafiată modern, viziunea e puternică ; dar riscul manierismului mi se pare nu mai puțin evident. Multe din poemele lui Florin Mugur se mențin pe această muchie de cuțit, salvate estetic de cîteva calități care aveau să se impună treptat : concretețea viziunii realiste, ispita majoră a fantasticului, delicatețea și rafinamentul imaginii. Iată, pentru a ilustra prima dintre aceste calități, un fragment din poemul „Falstaff“ : *Mînjit de glorie și răsucindu-se / prin glorie greoi ca prin zăpadă, / țepos și ghiftuit și azvîrlind / departe de el gloria, sir Falstaff / bătîndu-și joc de regi, bătîndu-și joc / de păguboasa glorie a morții, / scobindu-și gloria rămasă pe sub unghii — / bătrînul Falstaff tîlhărind sub lună, / urlînd la lună beat, adorînd luna, / bătrînul sir John Falstaff umflîndu-se imens / de furia minciunilor și-a morții, / pînă pocnea regatul strîmt și-i săreau doagele — / și el călca pe doage cu cizmele, greoi, / și gîfîind amenințări, pornit spre lună...* Pe măsură ce poetul aprofundează și nuanțează două din motivele sale preferate — Regele Ioan și Prințul — procesul detașării de descripția reală devine tot mai acuzat : parabola încetează, substituirea eului liric personajelor istorico-legendare se face mai deplin, introducerea unei componente existențiale (condiția personală de victimă, de experimentator al suferinței) începe să sune mai puternic. Treptat, artificiul se drapează într-un palpit de sinceritate,



Scanned with OKEN Scanner

căpătînd astfel tocmai virtutea de care avea mai multă nevoie. Un *lamento*, preluat din istorie sau cărți, se transformă încetul cu încetul într-o confesiune tulburătoare, depășind aria personală a celui ce vorbește.

În mod ciudat, această prezență a unui fond biografic pare a potența o altă virtute artistică a poetului, — *zborul în imaginar*. Personal, am fost foarte surprins constatînd că Florin Mugur n-a selectat în *Piatra palidă* cîteva din poeziile cele mai frumoase ale volumului *Roman* (Albatros, 1975), și anume : „Globeii", „Atta", „The King", „În parc", mulțumindu-se să introducă, din acest gen de creații, numai poemele „Sivirul" și „Siheia". Un mic „manual de zoologie fantastică", așa cum numai Borgès a alcătuit, s-ar putea constitui din aceste cîteva poeme în care apetitul livresc, plutirea delirant-înfiorată între joc și seriozitate, forța și gingășia inspirației fantaste, facultatea de a crea noi vocabule expresive își dau mîna cu o bună practică a imagisticei suprarealiste. Deși cel puțin patru dintre aceste poeme mi se par excepționale, voi cita doar „Globeii" : *Globeii puri cutreieră grădinile — / glu-glu, spun ei, dar ochii voștri limpezi / cum o mai duc ? // Dar muzele ? / Pe seară / tronul prințesei scîrțîie la fel ? / Și trec nostalgicele lor iubite — / ele bat noaptea la mașină, ele fură / eșarfa de la gîtul antilopei // ele ascund în sîn / cu gesturi triste / urechi catifelate de asin // și duc molatice-n valize de mătase / coamele blonde / ale mînjilor bolnavi. // Adoarme leul plictisit, se umflă / de somn ca luna, cască-n somn, visează / savane, flăcări, mucuri de țigări. // Pe cerul gurii leului aleargă / globeii speriați / cu ochelari.* Imaginea acestor imaginari (oare chiar atît de imaginari ?) *globei speriați cu ochelari* pe cerul gurii unei Istorii devoratoare, dar la un moment dat plictisite sau făcîndu-și siesta, mi se pare memorabilă.

Asemenea poeme atestă, poate, o influență care vine din două părți : jocul fantasmagoric și tonul de *lamento*, amestecul de floral și ruină, unda unui fin umor macabru — din Emil Botta ; transparența lucrurilor și gratuitatea — aparentă — a gesturilor — din Nichita Stănescu. La acestea, eu aș adăuga încă un ecou de lectură (dar mă și întreb dacă, uneori, atari asocieri nu ne fac feste !), acela



Scanned with OKEN Scanner

din Lorca. La fel ca poetul spaniol, la care baladescul se realizează ca o progresie a metaforicului, în unele poezii cu tramă epică Florin Mugur face ca narativul să rezulte din juxtapunerea de imagini, înaintarea săvîrşindu-se parcă prin răsucirea unui caleidoscop verbal. A se compara, în sensul acesta, poezia „Strofe“ (citată parţial) : *Matinal şi singur trece — / prinţ pe străzile Himerei. / Primăvara îşi retrage / tinerii soldaţi din turnuri / leneşe, de murmurări. // Trece prinţul, corifeul / corului înalt de şoapte — / trece lent, cu cartea-n braţe. / Capul lui august e-o urnă / cu cenuşă de argint...*, cu aceste fragmente din „Preciosa y el aire“ : *Su luna de pergamino / Preciosa tocando viene / por un amfibio sendero / de cristales y laureles. / El silencio sin estrellas / huyendo del sonsonete / cae donde el mar bate y canta / su noche llena de peces. /.../ Y los gitanos de agua / levantan por distraerse / glorietas de caracolas / y ramas de pino verde...* În poemele de acest tip, personajul liric, acea victimă a unei demonii a Istoriei, se înfăşoară într-un fel de aură specială, alcătuită din neputinţă şi candoare, din sentimentul înjumătăţirii (conştiinţa de a aparţine unor „destine intermediare“), din delicateţe şi stîngăcie fizică, din tremurătoare forţă morală.

La confluenţa dintre lirismul faptului de cultură (pe care l-am definit nu numai o singură dată), jocurile gingaşe ale unui spirit fantast şi o conştiinţă bîntuită de *melos*-ul suferinţei sale, acolo unde — pînă acum — critica literară vedea un fel de pată albă *(hic sunt leones !)*, există un loc bine determinat care-i aparţine lui Florin Mugur.

## Arta de a confisca versul

S-ar părea că, odată create, formele prozodice stau la îndemîna tuturora, că orice poet poate lua oricînd în stăpînire un anumit tip de vers. Mallarmé (după cum se știe, adept exclusiv al versului clasic) consideră că fiecare poet „avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science". Dar ce anume, ce fel de „știință", ce „suflu", ce „atingere" și ce „bătaie" se cer, pentru realizarea acestei aproprieri a versului, pentru forjarea unui „instrument" propriu care va deveni apoi — o spune tot el — un uz aparte, particular, și totuși un elogiu adus limbii materne („en user à part et le dédier aussi à la Langue") ? Un aforism al lui Lucian Blaga ne lasă, dimpotrivă, impresia de a pleda pentru drepturile imprescriptibile ale întemeietorilor de forme poetice : „Sonetul — spune el — e o instituție italiană cu sucursale în toată Europa, la fel cu papalitatea". Desigur, aceste „sucursale" și-au dobîndit, în chiar momentul înființării lor, deplina independență : cine mai raportează azi un sonet de Shakespeare, Góngora, Nerval, Eminescu sau Rilke, — la tiparele prime ale unui Dante, Petrarca sau Michelangelo ? Și totuși, în poezie, marile, adevăratele, indimenticabilele modele sunt, întotdeauna, iscălite și, ca atare, inalienabile. Pentru a scăpa de tutela unui maestru, dintr-un secol oricît de îndepărtat,



Scanned with OKEN Scanner

poetul modern trebuie să opereze o adevărată agresiune asupra prozodiei, un real atentat la prestigiul și autoritatea predecesorilor : pur și simplu să confiște versul pentru uzul său propriu.

În cadrul aceleiași limbi, al culturii naționale, fenomenul se petrece oarecum firesc, în prima perioadă, aceea de formare a poeziei naționale. Ceea ce numim evoluția genului constituie o scară, dispusă istoricește, ale cărei trepte marchează tot atîtea salturi valorice. Istoria poeziei românești înregistrează, fără îndoială ca un spor al expresivității limbii noastre, trecerea versului de 15/16 silabe, de pildă, practicat mai întîi de Vasile Alecsandri *(Aburii ușori ai nopții ca fantasme se ridică),* în stăpînirea provizorie a lui Grigore Alexandrescu *(Ale turnurilor umbre peste valuri stau culcate),* și, apoi, în cea a lui M. Eminescu *(Nilul mișcă valuri blonde pe cîmpii cuprinși de maur).* În pofida deficienței sale ritmice, versul eminescian e superior, poetic vorbind : e vorba de un spor de substanță și de viziune lirică. Ceea ce înseamnă că, în plan artistic, cucerirea unei prozodii, transformarea ei în „instrument" personal nu ține, în primul rînd, de tehnică, de măiestria pur formală, ci implică întreg universul poetic care „intră" în albia versului. Altfel nu ne-am putea explica diferențele de timbru, sigiliile strict particulare care apar (dincolo de orice deosebire tematică) între următorii endecasilabi : *Passa la nave mia colma d'oblio* (Petrarca), *Two loves I have, of comfort and despair* (Shakespeare), *Ves con el polvo de la lid sangrienta* (Quevedo), *Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri* (Eminescu), *Ce toit tranquille où marchent des colombes* (Valéry) și *O dieses ist das Tier, das es nicht gibt* (Rilke). Într-un „muzeu imaginar" al poeziei universale, geniul fiecărei limbi naționale (cel puțin atunci cînd e vorba de limbile culturii europene) se află la egalitate ; ceea ce le diferențiază este exclusiv geniul personal al creatorilor. Unitățile prozodice, de la hexametrul homeric pînă la *Madrigalvers*-ul goethean, sunt simple scheme goale, desigur ; dar ele nu există, concret vorbind, în afara versurilor propriu zise care le ilustrează de-a lungul secolelor. Iar acestea, în funcție de forța și frumusețea fiecăruia, modifică fără încetare atît doctrina versului, cît și utilizarea lui ca atare.



Scanned with OKEN Scanner

Considerațiile de mai sus mi-au fost dictate de revelația pe care am avut-o, încă de mai demult, citind poezia lui Mircea Ciobanu. În peisajul liricii noastre de azi, destul de puțin sensibilă la valorile prozodiei tradiționale, acest poet mi se pare o excepție. Aproape ignorat de critică, în ipostaza sa de mînuitor al versului, remarcat totuși de adevărații iubitori de poezie rafinată (critici sau nu), el realizează o clară confiscare a două forme prozodice, dintre care una devenită celebră prin uz internațional : endecasilabul iambic și versul trohaic de 14 silabe. Două din volumele sale de poezii, *Etica* (Albatros, 1971) și *Cele ce sînt* (Eminescu, 1974) sunt dovezi indiscutabile.

Specific lirismului lui Mircea Ciobanu este expresia rafinat-rece, de o rigoare impecabilă, circumscriind ceremonios o realitate enigmatică. Misterul acestei realități aburoase vine din disparitatea planului de referință al versurilor. *Cui semăn încă dacă-mi intră-n casă,/ori legăn fața cui dacă mai vin / de-a lungul balustradei și m-așteaptă ? / De apă mi se-ating, și umblă-n pîinea / părinților mei duși, întind o masă / și lemnul crapă-n scaune : sînt grei, / spătarele se-ndoaie, le e foame / și cel mai drept închină pentru mine / iar corul rîde și dă preț — cui semăn ? (Etica,* IV). Despre cine e vorba în aceste cadențe fără cusur, ce apariție tainică ni se insinuează în fața ochilor, ce dramă a identității ni se relatează aici ? Bătaia perfectă a ritmului trimite la Stefan George. Dar la poetul german evocarea nobilelor umbre ale străbunilor nu e sigilată de nici o taină, ci e formulată răspicat : *Schon war der raum gefüllt mit stolzen schatten / Die funken sprühten in gewundnen dämpfen / Es zuckte die gewesnen widerscheine / Bei edlen holden die urnächtig frühen (Der Stern des Bundes).* Oricît de concrete ca elemente materiale, evocările lui Mircea Ciobanu rămîn nedefinite, adresate parcă unor ființe ele însele alcătuindu-se ca un fum, fără identitate precisă. *Tu să mă-nconjuri cînd urmata vale / a treia strajă-nvăluie cu fum* (nu numai o dată, timbrul barbian se face auzit !) / *și-o trece altei ; însuți să m-apropii / de unda vocii tale ; rugii mută-i / cuvintele sub ursa-n agonie* (splendide versuri !) / *E sigur evul — capetele-n-vinse / cad palide din turnuri (ale cui ?), / movila crește,*



Scanned with OKEN Scanner

*vîntul mişcă-n plete / şi orei bate o secure dunga (Etica,* VII). Fără îndoială, un vag tablou de epocă se înfiripă, dar realul vizat nu pare totuşi să aibă consistenţă istorică. Tot aşa, atunci cînd dialogul pare a se înfiripa între poet şi iubită, rostirea lunecă uşor în exorcism, parcă s-ar căuta leacul unei boli metafizice : *Şi oasele-mi descresc, şi de la praguri / la mesele prelungi e dala plînsă. /... /Să te mai chem ? Amînă-te la treaptă / şi taie-n lemnul uşii vorbe bune / s-alunge şi s-amestece cu verde / paloarea lor — şi zic : de mi s-ar pune / în seamă o iubire încă mare / m-aş dezveli, dar suliţa e beată / şi ochiul ei cu aburi m-a văzut (Etica,* IX). De altfel, poetul se adresează mai bucuros unor personaje cu nume bizare, în situaţii la fel de stranii, peste care stăruie duhul unei vagi ameninţări : *Bine cuprins în ochiurile plasei / s-adorm, Uran, şi tu s-acoperi faţa / oglinzilor cu boarea gurii tale. / O dată sînt, şi-a doua oară pulsul / mă uită iscusit ; şi cîtă vreme / la cuştile cu lei s-aude umblet / e-n firea nării tremurul — tu ceasul / cînd aerul ia foile aramei / l-ai apăra cu fiece suflare. / Uran, repet, orcîte plane-ntinderi / ai aburi, se vede încă una / nendurător deschisă pîn'la capăt, / şi ce nu cred stă-n unghiul ei mai sigur / decît în vis : acolo bruma sună / cum a sunat cînd am căzut în leasă ; / cad iar în ea şi iar fiind o-nlătur / adaug noduri nodurilor sfinte / şi spornicul lor număr mă sugrumă (Etica,* XV).

Dacă *Etica* e deconcertantă, începînd de la titlu, *Cele ce sînt* se constituie ca promisiune a unui demers ontologic : s-ar părea că poetul vizează, prin numirea de lucruri şi stări foarte concrete, fie banale, fie ieşite din comun, să alcătuiască o lume *sui generis ;* o realitate care posedă, din loc în loc, contacte şi similitudini cu realul înconjurător, dar care fiinţează totuşi mai mult ca pură viziune utopică. Iată, de pildă, imperiul ruinei universale, sugerat prin clasica clepsidră şi prin uruitul unor imense ornice : *Oh, în puterea clepsidrei, ştiam, e măsura ; / cerul cu numele cupei-de-sus e-n rotire. / Sună pe umeri, de-acolo, pe streaşina lumii / arsă rugina şi pulberea stelei oprite. /.../ Roţile uruie-n ornice — zimţii cu zimţii / macină fier pentru roţile slobodei osii. (Cele ce sînt,* I). Uneori, poetul lasă impresia că delirează în căutarea unui Canaan pierdut :



Scanned with OKEN Scanner

*Țara mirată Chedar am pierdut-o sub ape — / țara cu praguri și arii o dăinuie norii, / crini o cutreieră negri, la semnul tăcerii / stîlpii de seu i se sting — dar în liniștea mare / iarăși aud cum alergi și neștirea ta sfîntă / are, să cînte, la vreme, verigi de aramă, / sloiuri rotunde, chimvale și grindină dulce* (*Cele ce sînt*, XXVI). Alteori, peisajul e imaginat în funcție de periplul inițiatic al unei secte ciudate, precum cea a Ofiților, care celebrau șarpele : *Spune-le tu cum în frig irosindu-ne umbra, / prinși între cheiuri mînam cu povara de smirnă / cai aurii ; după dîrele viperei sfinte / drum alegeam, după undele ei înțelepte / tălpile noastre călcau din lumină-n lumină. / Marele șarpe v-așteaptă. La sînii femeii, / tinerii solzi i se-aprind și răsună cînd aspru / lunecă-n jurul izvoarelor...* (*Cele ce sînt*, XIX). În sfîrșit, nu lipsește cîntecul extatic al unui fel de Empedocle avansînd spre inima focului cosmic : *Singur m-apropii să-nlătur aprinsei coloane / alba-nvelire și intru-n incinta cu aur ; / pînza ce vine o sfîșie pasul și scara / curților vinete sui pînă unde mă-neacă / norul de fum rotitor, pînă unde noianul / caldei ninsori mă astupă cu foșnete negre* (*Cele ce sînt*, XVII).

Două fragmente mi se par absolut memorabile. Primul (*Cele ce sînt*, XVI) confirmă demersul ontologic, amintit mai sus, în sensul că, prin „cele ce sînt", poetul numește și întemeiază, în generalitatea lor vie și materială, dar neamănunțită, lucrurile toate, surprinse în trecerea lor spre nisiparniță : *Cele ce sînt și la malul avar (unde lemnul / tufelor seacă la vînt) se arată ca pietre, / cele ce sînt se deșteaptă-n amiază și cîntă / Umede-au fost și hrănite cu var altădată, / rîul de preț le-mbina după chip și măsură, / trainice-au fost și, cum ard, li se-aude unimea / parte cu parte vibrînd sub țestoasele fețe. / Teme-te, nu le urni, mai amînă în seama / celor ce sînt și-nmulțindu-se spun despre moarte, / lînceda lor odrăslire la soarele sprornic / n-o dezlega cu suflarea și-atingerea mîinii : / alb așternut li s-a dat, fericite să nască / pietre cît pietrele-ntîi și-n amurgul acestei / zile pierdute pietriș pentru marea clepsidră.* Cel de al doilea (*Cele ce sînt*, XXII), într-o orchestrare de o rafinată muzicalitate, ne propune viziunea grandioasă a unei lumi ca, deopotrivă, clopot și dangăt, materie și sunet, unitate și multiplicitate : *Partea de lună,*



Scanned with OKEN Scanner

*adaosă-n bronzul acestui / clopot, se-mparte în clopote — o, dezlegate ! / Cîte se-ajung peste repezi întinderi de ţiglă / sînt ale unuia clar, care stă la temeiul / tuturor bolţilor, templu şi undă el însuşi. / Clopote-n dungă din clopote, unde din unde / grindină-nchipuie verde ; un sunet se-nchide, / altul din urmă-l deschide, cu el se-mpreună — / aerul naşte sub streşini şi pînă departe / totul se teme de pace : lumina e foşnet, / pîlcul de arbori înseamnă ecou şi bulboana / rîului, stînd, o vibrare spre maluri — adîncul / are izvor în tăria cu norii ci norii / bat între funii şi bat şi se numără-n turnuri.* Îndărătul ecranului ontic, proiectat ca vibraţie de lucruri în neastîmpăr lumesc, se simte palpitul unitar şi omogen al Fiinţei.

Nu voi cita puzderia de versuri izolate, absolut cristaline, care fac din cadenţele lui Mircea Ciobanu limbi de poezie pură. Mă voi mulţumi să amintesc unul singur, care poate să stea, ca *motto*, în fruntea îndeletnicirii sale, reuşite, de confiscare personală a prozodiei clasice : *Cîte s-au zis au lăsat în paraginǎ gura (Cele ce sînt*, XI). De fapt, asemeni unei guri pustiite de propriile-i spuse, versul tradiţional aşteaptă mereu să fie repopulat de cuvintele fiecărei epoci. Uzurpîndu-l, confiscîndu-l pentru sine, fiecare nou poet reînsămînţează iarba pe limbă şi mişcă din nou astrele pe cerul gurii lui. O atare tentativă formează, neîndoios, un demers ontologic : fundamentarea, instituirea, în şi prin Verb a unui real aparte, care n-are nevoie de nici un referent în lumea reală, care e viziune poetică pură, fiinţînd în echilibru gingaş prin simpla vibraţie muzicală a vocabulelor. De aici, riturile şi ceremoniile sale stranii, figurile şi situaţiile enigmatice, fîlfîitul de taină care acoperă acest tărîm al inefabilului. Prin fidelitatea sa faţă de prozodie, Mircea Ciobanu e un orfevru impecabil ; prin apetitul său pentru mister, el se afirmă ca unul dintre foarte puţinii noştri poeţi metafizici.

Scanned with OKEN Scanner

## Vînător al realului, sacerdot al lui Hermes

Ca toţi scriitorii autentici, conştienţi de arta lor poetică, Mihai Ursachi a izbutit să-şi alcătuiască un admirabil autoportret : *Acesta e autorul : el duce pe umăr un crin ca o puşcă. / Astfel înarmat, tot ce există îl muşcă.* Pentru a se apăra de această agresiune a realului, poetul se vede pe sine sub forma unui vînător, a cărui armă e un crin, simbol al purităţii celeste. Dar simbolismul acestei flori e mult mai bogat : ea este semnul fecundităţii şi al gloriei (crinul heraldic), al tentaţiei subpămîntene (ca în aventura Persephonei), al elecţiunii („Cîntarea Cîntărilor"), al erotismului (Cf. Angelo de Gubernatis : „Mitologia plantelor") etc. Aşadar, expresia „astfel înarmat" trebuie să fie citită la modul ironic : de fapt, poetul e complet dezarmat în faţa realităţii, iar arta lui nu e decît imaginea acestei incapacităţi de a se apăra : *O, slăbiciune, / numele tău este artă*". Fiind „ridicul şi slab", tentativa lui de a capta realul nu poate deveni decît o întreprindere „deşartă". Dar iată că, dintr-odată, această confesiune a slăbiciunii se transformă într-o insinuare plină de orgoliu : *Întreprinderea lui e deşartă, / întocmai ca a zidarului, fratele său, / care a vrut să clădească o piramidă-n Ţicău.* Eşecul real, şi în zona realului, a demersului poetic trebuie citit, aşadar, ca o neputinţă statutară de a instala grandiosul artei (piramida) în structurile înseşi ale banalului cotidian,



Scanned with OKEN Scanner

determinat geografic (în Ţicău). Mai mult : e vorba, totodată, de o anacronie (*Dar mai cu seamă, / ora îi pare tîrzie)* care, de fapt, trădează o incompatibilitate între un *hic et nunc,* pe de o parte, şi exerciţiul său esenţial, pe de altă parte : *şi mult îi e teamă / că vremea nu-i pe măsura uneltelor sale modeste.* Ultimul adjectiv împinge la limită ironia. Versul final al acestui scurt poem definitoriu nu face decît să deschidă nişte uşi, după ce o falsă confesiune încerca să ne convingă că n-are nici un rost să le deschidă : *Deci plin de mîhnire el vă propune această poveste :* „Această poveste" propusă este însăşi poezia lui Mihai Ursachi : confesiune truculentă, cînd hieratică în linearitatea ei, cînd patetică prin jocul adjectivelor şi prin preluarea elementelor de cultură, mereu evadînd din realul „muşcător" în limbul fabulos al imaginarului ; gesticulaţie lirică rituală, iniţiatică, savuroasă şi rafinată prin lexicul preţios, amplificată prin proiecţie cosmică, modernă prin uşoara detaşare marcată de o ironie savantă, aparent „filozofică", prin afectare terminologică, captivantă prin suita de „situaţii poetice" pe care le desfoliază în faţa noastră.

În lirica erotică, Mihai Ursachi pare un amant care îmbrăţişează nu atît corpul real al iubitei, cît un fel de corp astral al ei : el e orbit nu atît de actul iubirii, cît de modul în care, în actul iubirii, realul trece în fantastic, existenţa în inexistenţă, patima în spunere a patimei ; el nu povesteşte o aventură a dragostei, ci ritualizează o situaţie amoroasă, mereu conştient că „jocul nu-i adevărat, / vedem fantasme ca nebunii" ; imaginea iubitei sale nu e pămînteană, ci stranie, ireală : *Cine eşti tu, care îmi baţi la fereastră ? De ce / chipul tău mi se pare un gol, / şi fiinţînd mai adînc decît mine, / îmi pari de esenţa inexistenţei...* Manierist, în sens stilistic, poetul e un exsanguu în ordinea trăirii erosului, fascinat de răsfrîngerea, nu de consistenţa corpurilor. Confruntarea cu realul, prezentă de multe ori în finalul poemelor sale cu „subiect" erotic, nu apare ca o necesară întoarcere la un tărîm de certitudini, la un sol stabil şi reconfortant, ci — dimpotrivă — ca o falsă demascare, prin grotesc, a zborului fan-



Scanned with OKEN Scanner

teziei, ca o subliniere a precarității și imundității din care a evadat, vai ! doar pentru o clipă. Banalul intră, desigur, în componența unei asemenea lirici a imaginarului, dar numai cu prețul unei transfigurări care îl redimensionează complet. Un obiect vestimentar comun, cum e flanela, devine „sublimă", apare ca o „armură de smalț", se înalță la rang de „steag zdrențuit în războaie", e „purtată cu frenezie pe trupu-mi uscat de hagiu", pentru ca pînă la urmă să fie „absorbită prin pori", „asimilată în toate celulele trupului / și în schelet", iar „țesătura ei sclipitoare" să devină „țesut" : *De ce încerci să negi, / de ce pretinzi că nu știi ce flanelă, / ce seară, ce Ierusalim și așa mai departe ? / De ce vrei musai s-o pipăi, s-o vezi, / să o dezbrac, tocmai acuma cînd nu se mai poate* ? Poveștile de dragoste ale lui Mihai Ursachi nu au, de fapt, poveste, nu se povestesc ; ele au, în schimb, un fel de aură a situației lor existențiale, iar autorul nu este decît scribul-pictor al acestei iradieri semnificative, al acestei gloriole ce plutește pe creștetul întîmplării. Primele versuri din „Parabola Marii Oglinzi" surprind cum nu se poate mai bine poziția în care se situează și gesticulația pe care o săvîrșește poetul : *Este cineva care dezghioacă / ghiocul lucios, rotunjit* in aeternum *de apele / inexistenței ; un trăsnet / e nașterea miezului care trăiește. / E cineva care-ascultă, iubește, iubește în lacrimi / inima pietrei înlăcrimate. / Solzii de aur ai mării îi rade cu greul / cuțit albăstrui ; buzele sale confuze / bolmojesc un cuvînt de plăcere cînd peștele / fără hotar, care-i marea, se zbate și geme ca o femeie / iubită.* La Mihai Ursachi erosul e modul de a trăi realul prin evaziune în fantastic : vînătorul înarmat cu crin rănește cotidianul, iar poemul ce urmează este chiar hemoragia fabuloasă a lucrurilor din jur.

Dar, oricît de subțiat și inconsistent, realul rămîne — pentru poet — o enigmă ; pentru a o explicita Mihai Ursachi se face sarcedot al lui Hermes, zeul revelației, și — utilizînd o adevărată „distilerie celestă", simulînd atitudini, practici și nomenclatoare alchimistice — oficiază mistere, transcendînd drama sa particulară, pentru a se constitui în exponent al unui Om generic, obsedat de fondul



Scanned with OKEN Scanner

ultim al lucrurilor. Gesticulația lirică nu mai e a individului, ea este un cod gestual al sacerdoțiului însuși : aici, liturghia profană îl devorează complet pe oficiant. Rolul poetului este acela de a îmbrăca pielea unor variate personaje, născocite — cele mai multe — de propria sa fantezie, care au ajuns, prin chiar identitatea lor, la o anumită graniță, într-o situație-limită : frontiera la care enigma devine transparentă : *Cugetătorul a spus : Inima mea / e un greere beat. Am văzut / prin peretele limpid / surîzătoarele văi ale / inexistenței.* În acest punct al experienței cunoașterii, paradoxul devine ceva material, organic, încorporat : *Vai, vai, ce fruct să fie acesta, / cu miezul mai mare decît coaja ?* Astfel, vînătorul nu se mai deosebește de vînat, antinomia oricărei experiențe intime este de nerezolvat, timpul însuși e un fel de vietate impersonală, autofagă, ca în poezia „Ora zero". Unele personaje inventate de autor par să fie alter-egouri ale Poetului (scribul, ascultătorul din orologiu, dragonul cu o mie de limbi) ; altele convertesc în imagini plastice niște relații permanente ale omului — cu moartea, cu veșnicia, cu universul etc.

Toate parabolele lirice ale lui Mihai Ursachi au ceva din fantastica și pasionanta îndeletnicire alchimistă ; toate îmbracă aparența unui proces complicat, esoteric, la capătul căruia alambicul verbal ne promite un rezultat fabulos. Dar aparențele sunt înșelătoare : nici o „piatră filozofală" nu satisface setea noastră de adevăr, nici o transmutație miraculoasă nu ne este livrată, la capătul acestor relatări, cînd grandilocvente, cînd naive, cînd hermetice, cînd pur narative : adevăratul *Opus Magnum*, marea operă de alchimie constă, aici, în rostirea poetică însăși. Actul de a poematiza și parcurgerea poemului n-au nevoie de nici o concluzie teoretică, de nici un „extract" ideativ al poeziei, spunerea poetică nu are altă spusă decît pe sine însăși, în deplina integritate a structurii sale material-verbale. Dacă-l numesc pe Mihai Ursachi — poet dotat cu o imaginație capabilă, într-adevăr, să dubleze realul — „preot al lui Hermes", e pentru că nici un alt poet român de azi nu izbutește, ca el, să dea un corp atît de concret,



Scanned with OKEN Scanner

de plastic enigmei, să ne pună „în situația“ ei, să ne facă să-i pipăim parcă încheieturile fizice, să ne inculce — măcar pentru o clipă — încrederea că am putea să ajungem „la zidul complet străveziu al nimicului“. Un farmec aparte, ceva de „basm pentru filozofi“ — în care „binele care triumfă“ nu este altceva decît elanul nostru copilăresc spre cunoaștere, ingenua și înfiorata noastră bucurie în fața misterului, iluzia pasageră că l-am pătruns — răzbate aceste poeme. Sentimentul care se desprinde din lectura acestor false inițieri în arta Trismegistului este acela de fericire pe un prag interzis : *O, fericită puterea scatiului, / de a fi mic în tufișul cu roze sălbatice...*

Scanned with OKEN Scanner

## Emil Brumaru sau naivitatea elaborată

Emil Brumaru este unul dintre poeții, atît de rari, care știu să-și convertească defectele în virtuți, făcînd din ele un stil și afirmînd o personalitate. Înclinat spre retorism, el și-a transformat discursul în joc ; tentat de descriptivism, el a adăugat ochiului fizic, care vede realul așa cum e, ochiul fanteziei sale debordante, care a făcut din realitatea înconjurătoare o supra-realitate fascinantă, reglată după legi *sui generis ;* obsedat de universul banal, cotidian, el a făcut din întîlnirea cu fiecare lucru din jur o aventură extraordinară, construind un adevărat miracol al banalității ; refuzînd percepția pragmatică a lucrurilor înconjurătoare, el și-a revirginizat conștiința, apropiindu-se de lume cu candoarea unui copil și restituindu-ne-o cu o prestidigitație verbală greu de egalat. O facilitate a versificației, care poate să amintească de G. Topîrceanu, este pusă, aici, în slujba imaginației creatoare (nu a umorului gratuit) ; o voluptate insațiabilă a vocabularului este hrănită, aici, atît cu substantive comune și banale, cît și cu adjective prețioase și rare, cu cuvinte uzuale și cu termeni vetuști, cu expresii de o simplitate dezarmantă și cu construcții de un rafinament estetic aparte. Refuzul gravității greoaie devine sprinteneală a unei imense bucurii de viață, a unei senzorialități copleșite de varietatea luxuriantă a materiilor din jur, a formelor pe care i le pro-

pune un univers, îndeosebi mărunt, organic și anorganic, pe care — spre a-i degaja semnificațiile poetice specifice — poetul îl supune, aproape continuu unui tratament poetic în care excelează două din procedeele cele mai fecunde : redimensionarea și antropomorfizarea.

Ultima carte a lui Emil Brumaru (*Cîntece naive*, Cartea Românească, 1976) confirmă, încă o dată, virtuțile acestui gen de lirism. Cantonat în zarea unui sat oarecare, poetul face din Dolhasca sa un centru privilegiat al universului, punctul în care i se revelează întreagă „mierea lumii" : *M-a prins în ghiarele lui calde / Un fluture crepuscular. / Alături mie, copilandre / Torc mierea lumii din mărar, // Funii sfințite leagă timpul / De păpădii, roua-i țigaie. / Îngeri gigantici țin cu schimbul / De-asupra-mi jerbe de văpaie !* Un paradis nemaivăzut prinde formă sub ochii noștri, iar acest rai imponderabil se încheagă din elementele vegetale ale grădinii de zarzavat și din obiectele de uz casnic ale bucătăriei, din mobilele cele mai modeste ale unei încăperi. Căci aceste lucruri, vii sau moarte, capătă o nouă viață proprie, datorită unei metamorfoze pe care numai o fantezie ca a lui Emil Brumaru putea s-o pună în mișcare : „șifonierul flogistic" (remarcați cuvîntul rarisim !) e plin de rouă, fecioarele se „încurcă în gene", motanii „se freacă de damigene", crinul „e-un animal din vremuri de demult", bostanul „din solid / Devine luminos lichid / Evaporîndu-se prin tub / Într-un incub și / un sucub / Ce te invită, triști, la dans", în „frîna unui tren marfar" se-aude „plînsul adînc dintr-o vacanță" etc.

Ceea ce noi, în mod obișnuit, vedem ca un lucru tern și egal cu sine este — pentru Emil Brumaru — o coadă de păun pe care o obligă să se deschidă, surprinzător și fastuos, etalînd astfel o altă lume, de caleidoscop, prin care mișună cele mai extravagante ființe care, la rîndul lor, se dedau celor mai imprevizibile aventuri. O reală tentație — contradictorie în sine — a *angelicului* și *convenționalului*, plutește peste această lume, artificială și totuși naturală, ca o mască — savant fabricată — a candorii rafinate : ciuperca fină „face reverențe", fulgul de porumbel „e viteaz", „roua e semeață", razele din jur „țin oamenii de mînă", piperul „invincibil" „își frămîntă

nebunește flama", bruma face „litere străvezii" care, de fapt, sunt sufletele noastre, etc. etc. Se vede clar că o uriașă cantitate de artificiu e cheltuită pentru a obține o naivitate franciscană, prețiozitatea se insinuează în rostirea (aparent) directă a simțirii. Desigur, întrebarea esențială e următoarea : cum se face că tot acest artificiu este resimțit, la lectură, ca o expresie a naivității genuine ? Răspunsul ține de capacitatea adevăraților poeți de a restitui un chip al lumii — echivalent adevărului lor sufletesc — prin mijloace care diferă de la unul la altul, prin metode de tratare a realului, metode care pot fi identificate *a posteriori*, dar nu pot fi niciodată prescrise ca „rețete" artistice. La Emil Brumaru procedeele de redimensionare și antropomorfizare a realului sunt instrumentele particulare ale talentului său, și ele duc, de fiecare dată, la același rezultat : crearea unei „replici la real", lume proprie scriiturii sale, în care suavul și felinul, angelicul și lilialul, grotescul și delicatul, fragilul și voluptuosul se amestecă inextricabil, fie că e vorba de livadă sau sufragerie, de fluture sau covor, de linguriță sau amurg, de dulap sau bostan. Toate acestea încep să se agite, să-și desfășoare o „istorie" personală, absurdă sau numai amuzantă, terifică sau grațioasă ; să intre într-un fel de ebuliție a substanțelor lor adînci, cu atît mai derutantă și, deci, mai revelatoare, cu cît apar — în acest univers pur material, însușiri și virtuți omenești sau divine. Asemenea procedee intensive de tratare poetică a realului duc la sporirea sentimentului de prezență a lumii : eul liric însumează elemente și calități disparate, scade tot ce e balast nesemnificativ, mărește infinitezimalul, dublează pojghița lucrurilor prin suprapunerea unei pelicule ce conține proiectul unui desen uman, subliniază matitatea materiei prin contrastul cu transparența spiritului. În felul acesta, prospețimea eului poetic se transmite elementelor reprezentative care intră în „sumarul" lumii prezentate, indiferent de materia care le compune în realitate, indiferent de faptul că această naivitate este elaborată : ceea ce ne farmecă nu e atît lumea din jur, cît lumea din sufletul lui Emil Brumaru, nu miracolul real din jur, ci capacitatea — pe care ne-o transferă poetul — de a vedea ceea ce nu se vede, funcția văzului său interior.



Scanned with OKEN Scanner

Unele versuri care conţin această lume mirifică şi banală totodată sună memorabil : *...Fluturi ce scot ţipete şi zburdă / Imenşi prin hăul ceştilor cu zaţ ;* sau : *Oh ! lucrurile se topesc / Dacă le-ating cu degetul ;* sau : *Iubirea, şaretă cu mere / Prin sufletul nostru trecu ;* sau : *Îţi aminteşti de o căpşună mare / Ce se ruga de-un înger s-o omoare / Din dragoste, călcînd-o în picioare ?...*

Alteori însă, versuri la fel de memorabile scapă din acest simplu joc rafinat şi inventiv de imagini graţioase şi surprinzătoare, pentru a lăsa să sune, ca o pedală profundă, semnificaţii mult mai zguduitoare, acele tîlcuri grave, tot timpul implicate, îndărătul acestei pelicule subţiri de aparenţe fermecătoare : *Torceau femei de angora în pat ! / Şi-ncet sufletul nostru-a căpătat / Ape adînci cu lustru-ntunecat ;* sau : *Şi am umflat pe-ascuns cu ţeava mărul / Fără să afle zeii adevărul ;* sau : *Trăiesc la barieră / Mari fluturi ce disperă / Că nu mai pot să treacă / La noi din lumea greacă ;* sau : *E timpu-nvineţit pe-alocuri / Pe unde zilele sunt reci ;* sau : *Iubiţii sunt îngeri lăsaţi / În pauză ca să se joace ;* sau : *Îngenunchind pe paturile sfinte / Am da cu sufletele noastre foc la casă ;* sau : *N-auzi în frîna unui vechi vagon de marfă / Cum cîntă-un înger stingerea la harfă ?...* Sau, în fine : *Acul lucind de spaimă-al unui ceas / Mă caută stăruitor prin lume...*

Acestea sunt, după mine, citate absolut revelatoare. Ele arată limpede că poetul Emil Brumaru — dincolo de cele două ipostaze ale sale, fanteziste şi truculente, crude şi generoase, puse pe farsă sau pe mari delicii gastronomice : Detectivul Arthur şi Julien Ospitalierul — este, de fapt, un eu „ştampilat de îngeri“, un mare erou al unei aventuri existenţiale autentice, mascate — aproape peste tot — atît din pudoare, cît şi din pasiunea irepresibilă a exerciţiului ludic. La Emil Brumaru, poetul „biruit total de rouă“ şi „definitiv trăsnit de crini“, cel care află în ceai „esenţa trandafirie a lucrului în sine“, naivitatea este fără îndoială, un punct de sosire : ea se manifestă, firesc, la capătul unei lupte lucide cu emfaza şi banalitatea, ea trăieşte, paradoxal, în desfăşurarea unei adevărate pompe verbale a simplităţii şi miniaturalului, ea se alcătuieşte, miraculos, din spontaneitate şi cultură. Numai o savantă



Scanned with OKEN Scanner

și întreținută instruire a tuturor simțurilor poate să perceapă concretul atît de variat ispititor al realului : un real care ne asediază din toate părțile, cu formele, cu suprafețele și miezurile sale, cu obiectele fabricate și cu produsele naturale, și — mai ales — cu metamorfoza tuturor acestora, adică cu mirobolanta și proteica lor țîșnire din ele însele.

Există, desigur, la Emil Brumaru și tonuri împrumutate : din romanța populară, din Radu Stanca (mai ales atunci cînd abordează baladescul), din Leonid Dimov ; dar ele se pierd, fără consecințe, în timbrul personal al unui poet care-ți dă impresia că e original mereu, uneori chiar împotriva voinței sale. Totul e joc în aceste „cîntece naive" : joc al unui suflet deopotrivă fascinat și rănit de frumusețea lumii, joc — pînă la urmă — al universului întreg, în sensul divulgării ființei sale în necontenită prefacere, a degajării neistovite de tîlcuri. De la imaginea plină de fantezie pînă la sugestia înfiorată a unui grav adevăr existențial, repede răsturnată într-o metaforă strălucitoare, — poezia lui Emil Brumaru mi se pare exemplară pentru amestecul de sensibilitate și cultură, simplitate și artificiu, joacă verbală și confesiune, ca în acest „Cîntec de copil", tipic pentru poetica lui : *Cînd înserează-albușurile-n oală / Și trec ecouri prin borcane goale, / Oh, lămpile cînd blînd ne sug din suflet / Cu dulci fitiluri o lumină moale, // Și îngeri muți miresmele cu roaba / ni le răstoarnă-n nări ca să ne placă, / Iar cănile atîrnă-ntre ulcioare / Pline cu lapte stors naiv din vacă, // Atît de-adîncă e uimirea noastră / Că ni se face teamă în odaie ! / Nu se ridică nimeni ca să taie / Cu fierăstrăul roua din fereastră ?*

## Metamorfoza lui Gheorghe Pituţ

Acum cîţiva ani, îndată după debutul său, îl caracterizam pe tînărul Gheorghe Pituţ drept un exponent al „expresionismului *etic*, al răspunderii şi echilibrului moral", remarcînd — în descendenţă blagiană — „aria de univers şi comportamente rurale, vrînd parcă să sublinieze izvorîrea din poezia celui ce a scris : *Eu cred că veşnicia s-a născut la sat*". Tot atunci indicam, pentru el şi pentru alţi colegi de generaţie, ca I. Alexandru şi George Alboiu, componenta „filozofică" a lirismului lor.

Ce duh al metamorfozei s-a abătut peste laboratorul intim al lui Gh. Pituţ, transformîndu-l aproape pînă la nerecunoaştere ? Noul său volum de versuri *Stelele fixe* (Editura Eminescu, 1977) vine să respingă, în mod categoric, orice influenţă blagiană, orice aderenţă la expresionism ; dar, în acelaşi timp, confirmă vocaţia poetului pentru un lirism de idei. Nu aş putea să precizez ce anume a determinat întoarcerea acestui poet la versul clasic. (Deşi, biografic vorbind, o explicaţie există. Aproape toate aceste poezii au fost scrise în timpul unei îndelungate şederi în străinătate. Or, autorul mi-a mărturisit că, acolo, complet izolat de conaţionali şi în imposibilitate de a vorbi româneşte, prezenţa organică a limbii sale materne i s-a revelat sub forma unei constrîngeri psihologico-culturale : ne-



Scanned with OKEN Scanner

cesitatea de a gîndi şi a vorbi cu sine *în rime...*). Interesant, şi mai puţin explicabil prin asemenea „accidente", mi se pare faptul că, odată cu recuperarea prozodiei tradiţionale, Pituţ a redescoperit, indiscutabil, un întreg *sens al clasicităţii*, descoperire ce funcţionează atît la nivelul expresiei cît şi la cel al conţinuturilor.

Pentru a începe cu o observaţie minoră, voi spune că pînă şi „descrierea" stărilor onirice („Rouă", „Cântec") are, acum, o coerenţă interioară, care transformă fluxul reprezentărilor absurde într-o dinamică controlată a imaginaţiei : visurile se organizează în vederea degajării unui sens. Tematic vorbind, vocaţia lui Gheorghe Pituţ pentru clasicitate preia interesul mai vechi al său pentru problematica morală, dîndu-i acum expresie mai generală, înscriind-o în problematica socială (a se vedea poezii ca „Din vremuri", „Primul verb" etc.). O reală prezenţă a umanităţii, o mentalitate umanistă se simt îndărătul confesiunilor şi comportamentelor particulare ale eului liric, ca un temei şi ca un plan al verificărilor necesare, aşa cum le întîlnim în toată poezia de tip clasic. O anumită *natură specifică a umanului* pare să fie, în general, sîmburele moral pentru care poetul se simte chemat să militeze, iar acest sîmbure moral este identificat cu conceptul elin de *măsură*.

În planul expresiei pur poetice, clasicitatea se vădeşte puternic, structurată parcă în trepte. E, mai întîi, o înclinaţie spre sfătoşenie, care nu merge niciodată pînă la limita expresiilor „colorate", ci se impune ca un fel de tic verbal al unui om cu o bogată experienţă de viaţă. E, apoi, o înclinaţie paremiologică, discreta căutare a proverbelor şi maximelor, uneori de sorginte populară, alteori de o evidentă extracţie cultă. E, în fine, înclinaţia spre glosare (multe cadenţe trimit la *Glossa* eminesciană), spre lirismul gnomic, în care versul-sentinţă predomină, sună grav ca un clopot într-o orchestră. Chiar în planul prozodic, Pituţ manifestă acum o atracţie, nebănuită înainte, faţă de formele fixe : sonetul (de obicei, bazat nu pe endecasilab, ci pe versul de 9 silabe) şi rondelul (deşi niciodată realizat în forma cea mai riguroasă). Ca şi cînd toate acestea n-ar fi de-ajuns pentru a indica, formal, orizontul clasicităţii, o mulţime de poezii conţin, ca versuri întregi



Scanned with OKEN Scanner

sau fragmente de vers, sentinţe şi maxime în limba latină : enclave de clasicism pur, ecouri ale unei experienţe umane codificate, adevăruri consacrate istoric, cărora poetul — supunîndu-se unei nobile tradiţii — le dă o nouă rezonanţă printr-o altă „punere în pagină". Interesant este că asemenea expresii, întîlnite în poezii ca „Dar cum", „Cântec de poet hoinar", „Vocea roboţilor", „Stelele fixe", „Rar", „Oricît", „Summum jus", nu sună strident, nu apar ca preţiozităţi de tip erudit, ci se integrează perfect contextului liric, sporindu-i reverberaţia meditativă.

Analiza textului arată, de asemenea, pînă-n cele mai mici amănunte orizontul clasic în care poetul îşi elaborează discursul liric, termenul *discurs* fiind aici mai potrivit ca oriunde. E destul să indic abundenţa conjuncţiilor adversative, concesive, concluzive etc., pentru a pune în evidenţă structura acestui discurs care, de fapt, se desfăşoară aproape ca un raţionament. Un asemenea lirism care-şi face din persuasiune un scop nu poate izvorî decît dintr-o cultură saturată de „umanităţi", dintr-o structură psihologică în care echilibrul între raţiune şi sentiment înscrie regula de aur a comportamentului în faţa lumii.

Marea izbîndă a lui Gheorghe Pituţ ţine însă de înviorarea lirismului de concepte, a versului filozofic. De foarte mult timp, o nejustificată desconsiderare plutea asupra acestui gen de poezie. Identificarea — forţată — a lirismului modern, ba chiar a esenţei poeziei, cu fluxul metaforic, cu viziunea delirantă asupra universului, şi cu aventura verbală însăşi, — a plasat undeva, în trecut, ca pe o îndeletnicire vetustă şi vană, crearea acelor versuri, şi expresive, şi profunde, în care structurile adînci ale realului ni se dezvăluie în străfulgerările meditaţiei, în care lumea ia chipul conştiinţei filozofice a poetului. Volumul *Stelele fixe* răsună de atare cadenţe în care — datorită autenticităţii trăirii ideative — conceptele nu sunt vocabule goale, ci materii prime, incandescente, capabile să reprezinte lumea, cu acelaşi titlu ca orice metaforă izbutită. Căci, aşa cum recunosc astăzi chiar şi cei mai înverşunaţi apărători ai modernităţii, diferenţa între *poezia versului*, de tip clasic, şi *poezia conţinutului*, de tip romantic, şi *poezia aventurii verbale*, de tip modern, nu e decît o deosebire tipologică, între „limbaje poetice", dacă vrem, dar nicidecum



Scanned with OKEN Scanner

între non-poezie şi poezie. „La problématique du fait poétique se situe, par conséquent, dans le cadre de la typologie des discours quelconques ; sa spécificité, saisie intuitivement, ne pourra lui être reconnue que si l'effet produit est justifié par un arrangement structural du discours qui lui soit propre", scrie un structuralist ca A. J. Greimas. Lipsit de complexe în faţa retorismului, Pituţ ştie să-i dea o turnură strict personală, să facă din ideie, cadenţă şi sunet o unitate lirică remarcabilă. Iată o mică antologie de asemenea versuri „filozofice", care divulgă, rînd pe rînd, fie vacuitatea realului *(Încît substanţa fuge de sine după gol)*, fie o pseudo-definiţie a divinului (*Dumnezeu / ar fi deci starea vieţii cînd tu n-ai fi doar tu / ci şi cel care este şi cel ce se pierdu)*, fie forţa gîndirii văzută ca spor al vieţii *(Cu cât gândeşti mai mult se face timp în plus)*, fie fanatismul ideologic *(Căci fac şi mai întinsă ştiinţa cum se moare / ideile care devin motoare)*, fie protestul împotriva tehnicizării excesive a lumii moderne *(împarte / roboţii într-o lume şi lumea-n altă parte / şi-ajută-ne-n sfîrşit să ne decidem : / NON IDEM EST SI DUO DICUNT IDEM)*, fie absenţa morală a anumitor oameni *(Abia de poţi întinde mâna celui ce vrei să i-o întinzi / Şi dai de gol cum dau copiii miraţi în spate de oglinzi)*, fie o „descriere" a timpului (*Nimic nu tinde să nu fie atît de mult cum tinde timpul)*, fie logosul elementar, elogiat pentru virtuţile lui formative (*la începuturile vieţii cînd orice gând era un drum)*, fie teroarea existenţială născută de o viziune mecanică a existenţei (*Căci animal de-i universul şi gaz şi' minereu şi-i mut / Atunci noi toţi suntem ai spaimei că viitorul a trecut*) fie valoarea „stelelor fixe", simboluri ale statorniciei şi fidelităţii (*O, mulţumire că sunt fixe, / departe de apocalipse, / hrănite numai cu mirare / din ochi de plante gânditoare — / ne-ajută să ne mai susţinem / limpezi in succum et sanguinem...*

Citarea unor versuri izolate, ba chiar a unor simple expresii (procedeu atît de drag criticii de poezie de azi) implică, desigur, un anumit risc : pe de o parte, acela de a trage concluzii pripite, extrapolînd asupra *întregului* o calitate a *părţii ;* pe de altă parte, acela de a sprijini o judecată de valoare globală pe cîteva frumuseţi parţiale, obţinute — poate — accidental. Pentru a convinge că,



Scanned with OKEN Scanner

în cazul lui Gheorghe Pituţ, asemenea citate nu sunt accidente, ci filoane de aur într-un minereu bogat, trimit cititorul la cîteva poeme, cu caracter mai mult ori mai puţin „filozofic", cum sunt : „Peron", „Rar", „Numai", „Sfinx umblător", „Toţi sunt vii", „Imbold", „Aur", „Ca prima oară". Unitare ca alcătuire, limpide ca expresie, uneori ajungînd să facă din jocul liric al conceptelor o adevărată „poezie pură", care i-ar fi plăcut lui G. Călinescu (mare amator de lirism gnomic epurat de orice zgură a accidentalului) aceste poezii se impun prin ţinuta lor artistică, prin vibraţia emotivă a *ideii trăite.*

Ar fi greşit să se creadă că Gheorghe Pituţ e un poet intelectualist care transpune, programatic, în versuri un anumit corp de idei, personale sau împrumutate, asupra lumii. Dimpotrivă : poetul e o natură aproape elementară, căruia contactul cu „clasicităţile" abia dacă i-au disciplinat priza de conştiinţă asupra realului. Multe din gîndurile sale rămîn încă naive în nuditatea lor, stîngace de multe ori ca expresie pe deplin stăpînită. El nu este nici un artizan, pasionat de travaliul de giuvaergiu asupra versului. Atunci cînd unele cadenţe sună extrem de „pur", sunetul este genuin, nefabricat. Înclinarea spre o poezie de idei vine, la el, din starea de perplexitate în faţa fenomenelor, dar şi dintr-o ambiţie obstinată, aproape ţărănească, de a le pătrunde nu atît *tîlcul,* ca reverberaţie pur ideativă, cît *rostul* imediat, ca zare a praxisului. Această situaţie a eului liric în faţa universului s-a tradus într-o poetică pe care Pituţ a exprimat-o în ultimele patru versuri ale unui „Cântec de poet hoinar" : *La al lumii — care creşte — / ira memor memor ira / tu răspunde îngereşte / cu mirarea şi cu lira.*

Poezia „filozofică" a lui Gheorghe Pituţ se hrăneşte din mirarea şi candoarea copilului de la ţară, cu lecturi clasice, pus în faţa miracolelor simple sau mai complicate ale vieţii, dintr-o stare aurorală a sufletului, a căror expresie o conţine poemul „Zori" :

*Deci am ajuns şi eu să spun*
*precum aş fi trăit optzeci*
*de ani, că ieri şi azi şi-n veci —*
*din toate — darul cel mai bun*



Scanned with OKEN Scanner

*este să fii copil nebun*
*s-alergi, să zbori peste poteci,*
*pierdut în codru să-ţi petreci*
*noaptea cu sori ce nu apun.*

*De zori şi frunze inundat*
*brusc să adormi lîngă un trunchi,*
*cînd păsările au zburat*

*şi-ncet în cel mai dulce unghi*
*să te trezeşti halucinat*
*de-o căprioară în genunchi.*

Scanned with OKEN Scanner

## Cînd spiritul e într-adevăr însetat de real

Prima mea reacţie în faţa noului volum de versuri al lui Marius Robescu — *Spiritul însetat de real*, Cartea Românească, 1978 — a fost aceea de a vedea dacă un titlu atît de pretenţios filozofic are acoperire în textele ce-l urmează. Şi ce fel de acoperire ? Căci există, precum se ştie, titluri explicative, formate dintr-un concept general (indicînd genul proxim) urmat de un determinant al său (precizînd diferenţa specifică), care circumscriu tematic materia unei cărţi, şi titluri justificative, care definesc poetica însăşi a cărţii : *Poemele luminii* e un titlu explicativ-tematic, în timp ce *Cuvinte potrivite* e un titlu justificativ-poetic. A distinge raportul între titlu şi cartea însăşi mi se pare a descifra una dintre primele intenţii ale autorului, prag necesar pentru o receptare adecvată a operei. Strict filozofice, mai ales în raportul de opoziţie în care le-a situat Marius Robescu, *spiritul* şi *realul* sunt două concepte a căror aură reflexivă se confruntă, în tot timpul lecturii, cu datele textului : întîlnindu-le numai pe copertă, cititorul ar rămîne cu un sentiment de frustrare. Din fericire, cartea lui Marius Robescu e nu numai explicată, dar şi justificată prin titlu, chiar dacă acesta nu-i divulgă propriu-zis poetica.

Menţinîndu-se mereu în sfera unui lirism pur („pur“ avînd, aici, înţelesul de „necontaminat de conceptualism“),



Scanned with OKEN Scanner

poezia aceasta invită totuşi la o meditaţie de ordin teoretic. Pentru Marius Robescu, spiritul nu este un concept metafizic, opus materiei, ci o noţiune reflexivă : el se opune *naturii ;* el n-are caracter de substanţă, ci de *act ;* mai precis, el se constituie în principiu producător (şi ordonator), e văzut ca agent al libertăţii şi ca resort al reflecţiei dătătoare de sens. Setea sa de real este o nevoie esenţială de divulgare a contradicţiilor realului, de afirmare a unei libertăţi interioare menită să-l restructureze pentru a-i degaja semnificaţiile majore, de re-producere a lui sub forma textului poetic însuşi, care — ca text — devine mult mai grăitor, mai plin de sens decît ca pretext al trăirii ca atare, decît ca textură intimă a datelor reale. O triplă demonstraţie se efectuează astfel, pe parcursul cărţii ; o demonstraţie pe care autorul n-a urmărit-o în mod deliberat, dar care rezultă implicit la lectură ; o demonstraţie realizată cu mijloacele specifice ale lirismului dar a cărei intuiţie autorul a avut-o, fără îndoială, atunci cînd şi-a elaborat titlul cărţii : aceea că poezia este o supraordonare a realului, că lirismul e un act de libertate interioară care se alimentează din datele necesare ale lumii din jur, că starea poetică se identifică cu acea melancolie superioară care naşte în contactul profund, trăit zi de zi, cu contradicţiile, cu antinomiile existenţei. Meritul principal al acestui volum ţine însă de realizarea unui lirism încărcat de sensuri, care totuşi nu plăteşte nici un fel de tribut speculaţiei conceptuale aride : *Weltanschauung* oferit mereu în stare genuină, ca *Weltbild,* ca viziune poetică.

Debutînd în ton de imn antic *(Stăpînă înaltă îmi eşti Mare — şi bună / din adîncul tău mii de faruri / îndreaptă soarta spre mine...,* a se remarca, aici, modernul „faruri", menit să facă racordul la sensibilitatea noastră !), Marius Robescu ajunge foarte repede la ceea ce constituie „vocea" sa proprie : el nu este un extatic, ci un aspirant la extaz (dovadă sunt poeme ca „Mărturisire", „Viziune", „Graţia", „Întîlnire cu cerbul" etc.) ca la un prag pe care spiritul îl atinge atunci cînd izbuteşte să supra-ordoneze datele trăirii. Nici cele cîteva poeme care evocă un fel de paradis pierdut al copilăriei nu sunt definitorii pentru autor, decît



Scanned with OKEN Scanner

în măsura în care-i prilejuiesc meditații grave asupra existenței *(vinovat mă simt că exist / și că în corpul meu cu atomii dilatați / necontenit picură nașterea tragediei din muzică)*. După cum cu totul sporadice sunt accentele lapidar-imprecative, nu lipsite de forță (*Blestemați fie cei care au spurcat neamul poeților / cei care au supt măduvă din osul fratelui lor // în vecie fie blestemat viermele în stare de fluture.*). Tipice pentru arta poetică a lui Marius Robescu sunt, mai întîi, micile narațiuni parabolice în care se satisface apetitul său de reflexivitate, dar în același timp se vădește capacitatea de a imagina „jucării existențiale". Astfel, poezia „Timpul" ne inculcă sentimentul cu totul insolit al *vidului* temporal, sentiment care rezultă din *meditația* asupra timpului, nu din clamarea vreunui *Eheu, fugaces...* deci, reacție a spiritului care gîndește, nu a sensibilității care se bucură sau se lamentează : *Cine mai știe cum ajunsesem — eram abia un copil — / să deschid cutia timpului cu un cuțit de bucătărie / mă uitam cum se-nvîrt și balansează / sute de roate și rotițe / cum înfig dinții unele în altele / fără să scoată un scrîșnet mereu aurii și senine / nu s-ar putea petrece astfel mă gîndeam / dacă timpul ar fi chiar aici, înăuntru / s-ar încîlci printre ele ca o șuviță de păr / cu un suspin le-ar bloca deodată pe toate // va să zică din mașinăria lui tocmai timpul lipsește / va să zică această mașinărie e altceva decît scopul ei...* (am omis, anume, ultimele două versuri, prea... didactice). Sugestia — pendulînd între curiozitatea și nedumerirea copilului care examinează resorturile unui orologiu și „contemplația" metafizică a gînditorului — este excepțională. În același fel sunt „construite" metaforele-parabolă care surprind fie universul interior al poetului („Tablou"), fie amintirea locurilor natale („Ținut"), fie cumplita impresie de despicare lăuntrică („Jumătățile ființei"), fie momentul de „post ludum" erotic („Densitatea ființei"). Uneori „situația poetică" este extrem de schematică, precum în această „Plimbare solitară", unde sentimentul auto-înstrăinării prin solitudine începe magistral în patru versuri : *Ducîndu-ți pașii îngîndurați pe aleile de pietriș / deodată îi pierzi ; ei se întorc singuri / tălpi scrîșnesc amenințător tot mai aproape / — ieși în lumina lunii și întîmpină-l pe străin !...* Mi se pare evident că, în asemenea

poeme, setea de real a spiritului constă în reordonarea datelor concrete ale existenţei : printr-un concret sporit al imaginii, printr-o geometrie care să le scoată în lumină sensurile, printr-o îngroşare şi radicalizare a stărilor sufleteşti. În fond, acest spirit e mai mult însetat de sine, de propriile sale plăzmuiri, graţie cărora izbuteşte să definească şi să supună realul şi care fac din demersul poetic un act încărcat de virtuţi cognitive. Atunci cînd poetul nu-şi formulează el însuşi concluziile (aşa cum se întîmplă, din păcate, de cîteva ori), asemenea poeme sunt impresionante prin artificiul, aparent atît de spontan, care face să vorbească obiectele înseşi, situaţia însăşi.

Dar tot atît de caracteristice pentru Marius Robescu sunt şi alte poeme în care alura meditativă pare cu totul întrecută de un delir al viziunii, în care spiritul nu mai prezidează la compunerea unei noi imagini a realului, ci se lasă în voia solicitărilor acestuia. Sunt poezii în care ideea, chiar dacă a precedat actul liric, nu-l mai încheie, ci pluteşte în jurul lui ca simplă sugestie, ca un abur înfiorat : trăitul e, aici, mult prea greu de materialitatea sa concretă şi, de aceea, se scufundă sub linia de plutire a reflexivului : *Materia timpului întinsă pe degete / ca plastilina şi ca tuşul colorat // degetele timide strînse la un loc / în buzunarul unui pardesiu // mîndria neomenească ascunsă şi ea / bunăoară într-un surîs // mai ţii minte cînd te duceam şcolăriţă / în parcul de distracţii ? // oh coapsele tale cu gust de bere blondă / şi sînii plini şi pistruiaţi // toate sînt timp acum / iar timpul e sub unghii !* („Materia timpului"). În „Întîlnire cu cerbul" delirul situaţiei se păstrează ca stare pură, indefinibilă, fără să coaguleze ; în „Tunelul groazei" la fel. Antologică, în sensul acesta, mi se pare „Lebăda netulburată", în care amestecul de real, de trăit, pe de o parte, şi de delirant, de imaginar, pe de altă parte, realizează un echilibru unic ; în care naraţiunea pură (ca relatare de date obiective) şi mărturisirea indirectă se contopesc într-o materie textuală indiscernabilă, omogenă ; în care o fină caligrafie se contrapune unui patetism reţinut, pudic, într-o sinteză de mare expresivitate : *Mă duceam să vizitez un prieten / bolnav în agonie / (spiritul lui pur nu mai răbda să întîr-*



Scanned with OKEN Scanner

*zie / pe salteaua de paie putrezite a corpului lui) / călătoream noaptea în tren / cu fruntea sprijinită de fereastra vagonului / şi traversînd un pod mi s-a părut că văd / jos pe îngusta lucire de apă o lebădă // nu-ţi este frică în timp ce făptuieşti / trufaşă fiinţă — am şoptit — / abia cînd priveşti în urmă pierzi orice-nţeles / (pe vremuri celui condamnat la tortură / i se dădea să înghită o panglică lungă / spre a-i fi trasă înapoi afară din trup) o rolă de film desfăşurîndu-se cu violenţă / în măruntaiele noastre / iată amintirile pînă în ultima suflare // a doua zi l-am sărutat pe mort pe obraz / (ochii lui mari şi degetul descărnat / erau de nerecunoscut) / şi am pornit încet spre gară în oraşul străin / unde ţintaşi de elită împuşcau / în tăcere una cîte una / cele din urmă frunze ale toamnei // n-aş fi crezut / că trenul întoarcerii mă mai aşteaptă / brume se-aşterneau prin staţii între şine / ca o plasă de sîrmă peste ceferiştii cu lampioane / iar sub pod lebăda vîslea netulburată / pe panglica însîngerată de oţel / în fiece clipă acoperind cu pieptul învolt / o altă imagine a vieţii cu care nu se va mai întîlni niciodată.*

Dincolo de asemenea izbînzi excepţionale, poezia lui Marius Robescu e plină de semnele indubitabile ale unui variat registru liric. El are, uneori, forţa delicată dar invincibilă a seminţelor pe care le cîntă : *Nestăpînită iubire ! un grăunte în chinul rodirii / coaja lui plesnind te ridică / acolo unde bat vînturi iuţi şi tăioase / în lumea zornăind din cristale / acolo unde se-nvîrte capul tău de simţire / ca un păianjen pus pe picioare prea lungi / şi uiţi ameţit învăţătura cea bună // încă o dată credincios aminteşteţi-o : / în tăcere / abia cu anii să te deschizi / încet ca o floare senzitivă...* Alteori, el găseşte accente patetice remarcabile, ca în „Invocaţie“, în „Doi sori“ şi, îndeosebi, în „Precum o lespede“, poem încheiat cu versurile : *Ci n-a mai fost vreodată un tărîm / o cale mai ascunsă în lumină / pe care s-o străbat de bunăvoie.* Imaginea cea mai potrivită pentru acest tip de lirism mi se pare aceea pe care însuşi şi-a făurit-o, de Orfeu conştient şi mîndru de jertfa sa : *În univers auzuri fericite / prindeau sfărmarea mea / ca pe o muzică deodată suavă şi profundă // eram chiar coarda surdă la ea însăşi / ce din durere distrugîndu-se / mîngîie / străine existenţe confraterne.* („Viziune“). În fine, aş sublinia una din



Scanned with OKEN Scanner

cele mai rare celebrări ale stării de grație, a contactului nimicitor cu absolutul, realizată cu mijloace directe și simple, ca un fel de diagnostic al trăznetului : *Nici n-auzi potcoava zeului / cum se apropie / pe lespezi de marmoră ci numai deodată / glasul lui șoptindu-ți la ureche / umplîndu-te în întregime / robit îl uiți pe-al tău propriu, / pieri dat afară din cuvintele tale / rămîn toate deoparte / neputincioase / și jalnic te bîlbîi printre faptele cele mai simple // sunetul cîndva omenesc / îți răsare acum direct din piept / monosilabic înfricoșător / ca opintirea unui ventriloc // se întorc spre tine prietenii, iubita / neînțelegînd / străini consternați / cine stă ascuns în spatele acestei imagini / cine calcă pedala / acestui ciudat instrument muzical ? // îngăduie-i ; desigur ei scobindu-ți vinele / de bună credință / vor găsi o picătură de sînge albastru.* („Grația").

Fără a opera zguduiri la nivelul limbajului poetic, (scriitura lui e modernă dar cuminte, puternică dar nespectaculoasă, manipulînd delicat mari energii interioare de sensibilitate și viziune), Marius Robescu mi se pare totuși din familia spirituală a lui Nichita Stănescu : el știe să compună și să descompună o stare, un raport (dificil de formulat altfel decît în termeni conceptuali) în imagini de o concreteţe, de o violență aproape dureroase ; el știe să surprindă, astfel, drama trăirii la nivelul relației dintre spirit și natură, ca un fel de tensiune metafizică instaurată în lucruri și ființe, manifestată între mădularele lor, într-un lirism care — în pofida generalității pe care o atinge prin reflecție — rămîne strict personal, ca o confesiune extrem de intimă. După ani de zile de prezență ușor fantomatică, Marius Robescu se înscrie, odată cu *Spiritul însetat de real*, pe orbita unde se mișcă stelele de prima mărime ale generației de mijloc.

Scanned with OKEN Scanner

## Nicolae Ionel, poet al entuziasmului

Puţin comentată la data apariţiei, placheta de versuri *Cuvînt în cuvînt* (Junimea, 1972) de Nicolae Ionel îşi confirmă, la recitire, virtuţile excepţionale. Nu cunosc, în ultimii ani, un alt debut la fel de impresionant : un timbru cu totul personal (în pofida melancoliei eminesciene şi chiar a temei „dulcelui corn" ; a unor apropieri de lirica extatică a lui Lucian Blaga ; a tonului oracular hölderlinian) ; o elevaţie a expresiei poetice, o economie verbală remarcabilă, o puritate şi o forţă a simţirii, — toate acestea indică un poet autentic, nu surprinzător de bun, ci absolut deosebit. Rareori expresia „o mare revelaţie lirică" este mai potrivită decît în acest caz.

Nicolae Ionel este unul dintre puţinii *poeţi ai entuziasmului,* înţelegînd acest cuvînt în sensul său etimologic : invadarea eului liric de către o forţă sacră. Nu e vorba, aici, de transa lirică, specifică atîtor poeţi din toate timpurile, care modifică substanţial viziunea lor despre lume ; la Nicolae Ionel tema predominantă, aş zice : singura temă, este tocmai *starea de entuziasm* ca atare, acea dilatare peste măsură a conştiinţei care se percepe pe sine într-un fel de beţie, care se revarsă asupra întregii lumi, convertind toate elementele de reprezentare în atomi sufleteşti incan-



Scanned with OKEN Scanner

descenți. Filosofic vorbind, autorul este un vitalist de tip extatic : unica sa coardă zbîrnîie uluitor lăudînd existența, glorificînd contopirea cu Totul : *Puterea izvorînd din claritate / nunteşte-acum / în sîngele-mi superb — / întemeiere de pustietate / materia a ars pînă la verb / şi cîntă tot adîncul fără sine / jur împrejurul nici unei stihii / Deschidere izvoarelor divine / stau limpede în duh / ca-n prima zi* (pag. 7). Sînt date aici, în aceste versuri, liniile directoare pe care se dezvoltă lirismul lui N. Ionel : caracterul cosmic al angajării eului, aspectul nupțial al comuniunii, senzația (aparent negativă) de pustiire a lumii (se va vedea, mai tîrziu, că această pustiire exterioară e, de fapt, o răsfrîngere a devastării interioare), spiritualizarea absolută a materiei, precum şi sentimentul auroral al atingerii unui început al tuturor lucrurilor. Nu spunea, undeva, Mircea Eliade că poetul, în general, este martorul prin excelență al Genezei ? Dar acest „început" reprezintă, în același timp, un „sfîrşit" : *De ce nu mă mai ține nici o vamă / şi nu m-ajunge nici un simțămînt / Mă smulg dezlănțuit din tot ce sînt / şi universu-n mine se destramă* (p. 14). În fond, „începutul" şi „sfîrşitul", suprapuse, închid marele ciclu universal, şi astfel sugerează, prin identitatea lor, sentimentul experienței Absolutului, al extazului ultim : prezența Totului e atît de copleşitoare încît devine o senzație a Nimicului : *Nimic nu e şi nimeni se desparte / adînc şi neființă emanînd / dar lîngă suflet cît de clar şi sfînt / s-aude unul răsărind din moarte* (p. 46). Ceea ce poetul cîntă e o situație-limită : momentul privilegiat cînd eul, suprasolicitat de prezența divinului, se simte pustiit, înnebunit, anulat, dezmărginit. Se poate spune, aşa cum s-a şi spus, că Nicolae Ionel pornește din Blaga : *Dați-mi un trup voi, munților, mărilor !* Dar diferențele se fac imediat simțite : eul blagian se simte atît de mare încît cere o întrupare pe măsura forțelor sale lăuntrice ; eul lui Nicolae Ionel — dimpotrivă — se simte strivit de măreția momentului pe care-l trăieşte, jocul propriilor sale energii spirituale dezechilibrează, pînă la abolire, uriaşul echilibru cosmic. Dezmărginirea, exprimată explicit în această poezie, semnifică o totală rupere a tuturor zăgazurilor posibile, o libertate



Scanned with OKEN Scanner

auto-nimicitoare : *Să se deschidă cerurile-n ceruri / şi apele de sus devină cînt — / nu mai am margini / nici nemărginire / năvalnic izbucnesc eliberate / izvoarele de foc / a tot ce sînt* (p. 73). Aşadar, singura realitate care persistă în acest extaz este sentimentul nietzscheian al arderii lăuntrice (*Flamme bin ich sicherlich !*), al mistuirii de sine (dar, bineînţeles, nu grefat pe o conştiinţă a supraomului, care preface în cărbune tot ce atinge, ci — tocmai dimpotrivă — pe impresia că devine el însuşi cenuşă). Aparent negativă, această stare sufletească nu este totuşi decît o formă a cuprinderii Totului, a contopirii cu Firea, a jubilaţiei în faţa marelui spectacol cosmic. Cel mai adesea, ea se traduce într-o *bucurie* de nestins. Pentru că, după primele versuri care neagă totul (*Nu-i înveliş nu e nucleu nimic / din tot ce sînt nu e decît orgie*), cele ce urmează reintegrează marea armonie nupţială a Firii şi a Societăţii, în acorduri de neuitat : *În centrul lumii ard Supremul suflu / s-a ridicat din tot adîncul meu // Şi bubuie izvoarele dintîie / într-un cuvînt de-apururi regăsit / Mişcaţi-vă popoare — iată viaţa / vuind în nunta fără de sfîrşit* (p. 27). Avem de a face cu o dialectică tipică a stării de graţie : pierderea de sine şi de lume, ajunsă la ultima ei expresie dureroasă, se întoarce brusc în redobîndire a Totului, în nuntire neîngrădită. În felul acesta, topirea de sine în natură (*Nimic nu mai poate să fie / pustie devin în pustie / sub focul înmărmurit*, — p. 77), senzaţia voluptuoasă de risipire individuală, îndemnul uneori blînd spre nefiinţă (*Să facem mai limpede / vrerea noastră de moarte / la locul de nuntă / unde-am ajuns*, — p. 42) devin, succesiv, trepte ale jubilaţiei în faţa Totului, glorificare a participării la misterul universal, beatitudine a existenţei, datorită unui paradox pe care numai mistica şi poezia îl pot realiza : *Pînă în raiul arhaic / al sîngelui singur ne duce / mireasma cireşilor / pînă-n slava durerii / îşi clatină prunii înfloriţi / potirele lor / polenuri fierbinţi se înalţă / în plenitudinea morţii / şi ciocîrliile triluie bete / de nefiinţă / Porii materiei lasă să treacă / încă odată nunta pierduţilor* (p. 25). Superbă întîlnire, simultană, cu floralul şi durerosul realităţii, cu nupţialul şi funebrul naturii, — versuri de o frumuseţe unică, în care se vede



Scanned with OKEN Scanner

ceea ce poate să rodească motivul filozofic al „Mioriței" la un adevărat poet modern !

Fără îndoială, în pofida limbajului său poetic destul de limitat, N. Ionel e capabil „să prindă" în poemele sale cîteva aspecte concret-materiale ale universului, care — la el — devin emblematice ; există permanent în versurile lui un moment, subiacent, al contemplării frumuseții fizice a lumii, ca o treaptă necesară a spiritualizării ei. Parcă un Faust, încă neajuns la stadiul faptei, ar privi Universul : *Acuma duhurile dorm — / îmi stați aproape / făpturi ale pămîntului — / o boare / de floare risipită peste crînguri / mă-mbată iar / de lume și de moarte / Sub pomul vieții mai aștept — / de-asupra din nunțile văzduhului se varsă / polen fierbinte peste orice drum / livezile murmură sufletul — / departe / de orice faptă și de orice gînd / un dor a mai rămas / și cade floarea / ca o menire / peste adîncimi* (p. 40). Dar e o contemplație activă, a spiritului posedat de prezența sacrului, pentru care natura e — întîi de toate — oglindă a propriilor sale aspirații : *Sînt crînguri înflorite / pînă-n moarte / pînă-n adîncul îngerilor / Sînt / vestiri în care mă destram cîntînd / pînă de lume / totul mă desparte / și-i o mireasmă / pînă se sfîrșește / orișice suflet / orice gînd și dor / Un suflu varsă duh pustiitor / și toată jertfa / se desăvîrșește* (p. 20). O dialectică a plinului și vidului, a plenitudinii de a fi și a conștiinței că ființa noastră e în drum spre neant, se mîntuie în afirmarea patetică a unui destin : acela de a glorifica existența : *Voi sta-n iluminare pînă cînd / drumuri cerești sub mine se vor cerne / și înviat în suflete eterne / voi înălța un foc peste pămînt / pînă-am să simt / cu tot ce e făptură / cu toate sufletele viilor de-odată / și-n bucuria mea nemăsurată / natura liberînd / voi sta natură.* (p. 88). Aici se află, cred, formularea supremă a „filozofiei" lui Nicolae Ionel, atît de dizolvată în expresia concretă a bucuriei de a cînta, în starea de extaz a sufletului, că numai rareori, și cu greu, poate fi surprinsă conceptual : rostul existenței (în general, sau — poate — numai al existenței poetice) este acela de a comunica intim cu Numinosul, într-o stare de extaz neobosit,



Scanned with OKEN Scanner

într-un sentiment al arderii de sine, nu numai individual, ci angajînd totalitatea vie a lumii *(cu tot ce e făptură)*, într-o beţie nimicitoare a bucuriei de a lua contact cu Absolutul, în aşa fel încît, spiritualizînd natura, spiritul însuşi să devină adevărata natură a realului uman. În felul acesta trebuie înţeleasă prima poezie a cărţii, în care conceptele încă nu sînt complet dezbrăcate de platoşa lor abstractă, în care *ideia* n-a prins încă destulă *carne : Izvorîtor din ceea ce-l consumă / şi-ntemeiere de risipă, plin / de pierderea de sine ce-l însumă / îşi este sieşi postulat divin. / Lăuntrul nu mai are margini / În afară / nici un hotar / Tot Universu-i Cînt / S-a rupt adîncul Verbului în sine / izvorîtorul însuşi izvorînd.* (p.4).

Cîntec al dezamăgirii şi risipei, al auto-mistuirii şi pierderii de sine, poezia lui Nicolae Ionel e, totuşi, un esenţial Da adresat lumii, vieţii ; expresie concentrată a beatitudinii de a fi în mod eminent exponentul unei participări la universalitatea Firii : *Osana în limburi / templul e-n glorie / catapetesmele-i / ard în delir / tot universul / nu-i decît mîna / care mă unge cu mir* (p. 84). Nu este vorba, evident, de un optimism facil, declarativ ; dimpotrivă : bucuria, starea de entuziasm, e resimţită îndeosebi ca o cutremurare, ca o „nebunie“ *(De voi cădea răpit în nebunia / ce o revarsă aceste flori de mir / tot cosmosul nu-mi poate fi delir / nici foc să mă destram în bucuria / ce-o beau avînd toţi zeii ca potir* — p. 9). Patetismul acestor versuri are ceva din hohotul disperat al marilor poeţi loviţi de săgeata necruţătoare a lui Apollo : *Nebunie / în nebunie respir — / orice strop / al sîngelui meu / e o rouă de mir / toţi zeii se scaldă / pierzîndu-se-n mine / ca-ntr-un abis...* (p. 33). Ele depăşesc, prin forţa angajamentului existenţial, limitele banale, obişnuite, ale sensibilităţii. Poetul se simte prezent într-un *centru* esenţial al Universului *(Trăiesc / într-o umbră divină / într-un vis fără moarte / în cercul / cel mai înalt / al paradisului)*, acolo unde comuniunea cu Firea e aventură supremă, combustiune nimicitoare.

Cum spuneam la început, Nicolae Ionel a asimilat exemplar o triplă experienţă poetică. „Farmecul dureros“ al lui Eminescu, care îmbrăca deopotrivă realitatea interioa-



Scanned with OKEN Scanner

ră a sentimentului de iubire şi realitatea exterioară a frumuseţii naturale, a devenit, la el, amestecul de laudă şi tînguire beată pe care-l creează în sufletul cîntăreţului ales conştiinţa misterelor vitale ale existenţei. De la Lucian Blaga a învăţat, restituind-o în versuri indiscutabil blagiene, experienţa sufletului dilatat, nesăţios, care „vrea totul încă o dată", viziunea logodită a tărîmurilor : *Mai este în lumi bucurie / nu mi-e dat totul acum ? / Revarsă-te inimă vie / eu nu mai ştiu nici un drum / Pare că-i ultima nuntă / a tuturor morţilor / Cald / e pînă-n tărîmul cellalt / Pulberea binecuvîntă* (p. 21). Ardenţa blagiană a iubirii a devenit, aici, ardenţă a comunicării cu transcendentul. În fine, Hölderlin l-a instruit în acordurile imnice, fără a-i solicita şi respiraţia amplă a construcţiilor de anvergură. Viziuni ce amintesc faza incipient delirantă a poetului german *(Senin lucesc / sus în absenţa / izvoditoare / nentemeiate / şi nezguduite / ideile-n cer /.../ Tiparele celor / de o nefiinţă / flori deschise plutind / pe-a lumii noastre / fragedă moarte)* sau sincretisme religioase (Buddha asimilat lui „Crist tigrul") sunt traduse în scurte mărturisiri extatice.

La o analiză textuală, poemele lui Nicolae Ionel indică un număr limitat de mijloace şi procedee artistice, dar perfect adecvate ideaţiei şi sensibilităţii sale. Un lexic restrîns stă dovadă unei selecţii riguroase a elementelor de reprezentare, sugerînd astfel unica stare interioară, aceea a entuziasmului. Tonul e direct, confesiv pînă la paroxism, punctat de invocaţii şi adhortaţii. Absenţa aproape totală a comparaţiilor slujeşte, şi ea, acestei confesiuni neîngrădite : necesitatea de a spune şi de a se rosti e prea imperioasă pentru a mai permite asocieri dictate de conştiinţa estetică. Din cînd în cînd, cîte o metaforă extrem de grăitoare divulgă registrele diferite ale lumii, pe care le parcurge eul liric umflat de şuvoaiele inspiraţiei. Rima, monotonă şi săracă, adeseori simplă asonanţă ; ritmul marcat, dar fără a avea bătaie de metronom ; metrica variată ; versul alb, preferat atunci cînd o anumită linişte contemplativă pare a se fi instalat totuşi în sufletul său, duce de obicei la scurte poeme, de o simplitate dezarmantă ; şi,



Scanned with OKEN Scanner

bineînțeles, lipsa oricărui titlu, pentru că nu e vorba de subiecte sau teme, ci de o singură, perpetuă, extenuantă formulare a unei stări unice. Va veni, poate, o vreme cînd Nicolae Ionel se va elibera total de recuzita cultural-mitologică actuală (Iahwe, Buddha, Pancrator etc.), așa cum însuși pare să sugereze, poate fără să vrea, vorbind despre concretul-prezent-imediat din preajmă : *Toată beția zeilor / nu-mi ajunge ca să respir / floarea cu care stau / singur în întuneric* (p. 28). În clipa aceea, epurată pînă la asceză, poezia sa va fi mărturia aproape nudă a unei exemplare angajări existențiale pe care omul — acest ignorat profesor de franceză din nordul Moldovei — o manifestă în toată ființa sa.

Scanned with OKEN Scanner

## O zi în natură, o zi în istorie

Versurile bătăioase *(Sfidează-mă ! — apoi vom vedea cine eşti)* care deschid volumul de versuri *O zi în natură* (Editura Cartea Românească, 1977) se dovedesc a fi o simplă paradă, simularea unei agresivităţi visate, poate, dar nu reale : poezia lui Dorin Tudoran este, înainte de orice, cîntec al sensibilităţii şi interiorizării sufleteşti, al delicateţii şi transparenţei materiei. Două blazoane lirice îl definesc pe tînărul poet : *Ca şi cum tîmpla ţi-ar fi timpan / pe ea tot ce cade sună...*, pe de o parte ; şi : *Numai copilăria e glorioasă, / în rest totul e agonie...* Între aceşti doi poli, unul marcînd iubirea ca rezonator ultrasensibil al realului, altul indicînd un tărîm gentil, fabulos şi mîntuitor, al primei vîrste, ca aspiraţie a aventurii existenţiale, — se desfăşoară o serie întreagă de situaţii şi gesticulaţii rituale, de tropisme sufleteşti şi încordări ale musculaturii minţii, de transfigurare a datelor trăirii în răsfrîngeri limpide şi averse muzicale. Înainte de a deveni prea conceptual, poemul „Insomnie“ debutează remarcabil, printr-o sugestie a revelaţiei adîncurilor inconştiente, a caracterului de *limb expus* oricărei cotropiri, pe care-l are, pînă la urmă, orice realitate sufletească : *Nopţii i-au fost pictate mîini / şi iat-o acum / cotrobăind prin visele noastre. // Aşadar— prădaţi de oră / fără ca platoşele noastre sclipitoare / să fi fost măcar zgîriate.*

Lirismul lui Dorin Tudoran e, în mare măsură, caligrafie grațioasă : *Deasupra — cetină verde, / În dreapta — ochiul de rouă, / La stînga — umbra în două / Tăiată — parcă te-aș pierde.* („Semne"). Cîteva poeme, intitulate simplu „cîntec", transcriu această epură a realității, în care materia nu măsoară decît grosimea sunetului care o indică : *Cu nuia de alun / Eu te frăgezeam / Cînd voiam să-ți spun / Mult ce te iubeam* (p. 35), sau : *Cineva umblă să te atingă / Cu o rază subțire / Îndepărtează-te / și îndepărtează-te / În sfîntă nemărginire* (p. 80), sau : *Tremură aerul tremură / În jurul acestei tăceri / De parcă lumina se-apleacă / Sub muzici de magi și truveri* (p. 91), sau : *S-adorm / Cu fruntea zgîriată / De-o rază pururi / Fracturată* (p. 98), sau : *Trupul cît mă mi-l mai ung / Cu cel sînge fără prihană / Că de-atîtea răni n-ajung / Să-mi mai fac pe trup o rană* (p. 115), sau, în fine : *Prinț de fum treceam prin noapte / Sub treimea ei de foc, / Pătimire, pătimire / Loc uscat în fructe coapte* (p. 120). Ceea ce se petrece în toate aceste poeme e o despuiere a datelor vieții de lestul lor penibil, o sonorizare a gestului, o transformare a reliefului concret în hartă emblematică : un avans al materiei muzicalizate în prosceniul existenței. Numai Nichita Stănescu (de la care Dorin Tudoran împrumută unele atitudini lirice), în cîteva din poemele sale dedicate adolescenței, ca stare de grație, a atins o asemenea osmoză între lumină și materie, între situație și gest, între sentiment și imaginea lui. Astfel, uneori, forța plasticizării anulează aproape complet realitatea trăită, tîlcul nu mai licărește sub semn, încît realul ființează în pura lui imagine, interpretabilă la nesfîrșit : *Ce să fi fost acea gură de pește / însîngerată și tremurătoare / în care apa mării se-auzea căzînd / ca o definitivă eroare ? // Și ochiul animalului rotind / ultima rază care-l întîlnise / și aruncînd-o ca pe-un bumerang de aur / ce revenea, tîrziu, din vise ?* („Ochiul"). Dorin Tudoran e foarte aproape de acel Nichita Stănescu în care diferența între eu și non-eu se șterge, în care osmoza subiect-obiect devine imagine ambiguă și sunet gracil, în care universul pare un simplu organ al sufletului liric.

Cum am spus, una din stările tipice pe care o realizează poezia lui Dorin Tudoran este sugestia transparenței materiei. În sensul acesta, poemul „Acvariul somnu-



Scanned with OKEN Scanner

lui“ mi se pare antologic : *Priveşti la geamul ce se subţiază / şi devine din ce în ce mai arămiu — / neaşteptat trofeu în colecţiile toamnei. // Vîntul îl mişcă fără-ncetare, uşor, / ca pe o frunză de-arţar / şi tot ce se mai poate zări / prin această membrană / pare a fi / doar sufletul sonor al unui acvariu. // Nici o formă — / doar mişcarea imperceptibilă / a unui nor de nisip / plutind sau destrămîndu-se / ca o ploaie de aur îmbătrînit / deasupra scoicilor nemişcate. // Nici o formă, / nici o tiranie a vieţii — / doar contururile călătoare / abia descifrabile / ale sfincşilor de adînc / împinse de-o lumină foarte subţire, / pîlpîitoare, ca un sunet / prelins dintr-un flaut de porţelan. // Ori numai un exorcism tîrziu, / un preludiu încremenit — / ca o veste sosind dinafara timpului.* Valoarea unei asemenea poezii, de o modernitate acuzată, pretinde o lectură adecvată : e, mai întîi, un refuz al formei îngheţate (*geamul* devine o *frunză de arţar*) ; apoi, o interiorizare a realului (viziunea e situată în adîncul unei mări), urmată de o muzicalizare a lui (un *sunet prelins dintr-un flaut*) ; pentru ca, în final, să ni se propună abolirea timpului însuşi. Procedeul mi se pare modern, fără ostentaţie, datorită împingerii pînă la limită a sugestiei : o serie de imagini suplantează realul, oferindu-ni-l totuşi la modul concret, evitînd să facă din el o schemă abstractă. Tot ce e difuz, obscur şi nesigur în starea de somn devine imagine limpidă, conturată, palpabilă, prin intervenţia viziunii marine. Un alt exemplu, un fragment din „Cîntec de flacără“, reia procedeul fuzionării realului obiectiv cu cel subiectiv, sub imaginea devorării reciproce dintre mînă şi flacără, dintre iubit şi iubită, un fel de „stingere“ mutuală a partenerilor : *Azi am simţit / Că n-ai decît / O singură mînă / Numai atît. // Azi am simţit / Ieri m-a durut / Singura mînă / Ce ai avut // Mîine voi şti / Care din ele / Ţi-a ars acum / Pînă-n plăsele...* Remarcabilă este, aici, şi mixtura abilă a ipostazelor timpului.

Poetul pare perfect conştient de mijloacele pe care le utilizează. Poemul în proză „Asediul“, care nu este altceva decît o artă poetică, se termină cu următorul vers semnificativ : *La tîmpla poetului, legile spaţiului delirează.* E, însă, vorba de un delir controlat. Dacă lumea din jur, lucrurile şi fiinţele, îl asediază pe poet sau — dim-



Scanned with OKEN Scanner

potrivă — se derobează atenției lui lucide, unica șansă a percepției lirice este aceea a „intrării în transă" („Cellalt") ; ceea ce înseamnă că dilatarea peste măsură a sensibilității are o orientare teleologică : ținta ei, mărturisită, este captarea „prezenței dispărute", a semnelor care constituie „grosimea" însăși, singura posibilă, a realului. Actul poetic implică, așadar, o relație amoroasă *sui generis* : pe de o parte, „transa" sufletească, menită să sporească acuitatea eului ; pe de altă parte, reducerea substanței lucrurilor la o simplă, vibrantă urzeală de semne tremurătoare, transparentizare a materiei. Tradusă în termenii proprii lui Dorin Tudoran, iubirea, de pildă, e o stare de plutire, realizată, printr-o treptată de-lestare a ființei, care-i asigură levitația : *Ultim pariu cu vremelnicia ; / gîtul tău aluneca prin noapte / strălucind — rază a magilor. // Te urmam tăcut, și călcam numai / în vîrful picioarelor și aveam buzunarele / pline cu fructe abia pîrguite. // Te-ai oprit pentru o clipă și picioarele mele / au călcat în gol : am început s-arunc fructele / asemeni sacilor de nisip dintr-un aerostat.* („Levitația întreruptă").

Ultimele poeme ale cărții sunt excepționale — „Repaos", „Ceremoniile umbrei", „Pedeapsa transparentă", „Săgeata de apă", „Chiar dacă totul se explică" — încoronînd, prin eminesciana „Și dacă...", un periplu liric ale cărui coordonate sunt levitația sufletului și transparența universului.

În pofida unor lesturi de necontestat (poemele în proză, îndeosebi, mi s-au părut încărcate, de un imagism exagerat, de o risipă verbală ce amintește încercările anterioare ale poetului), *O zi în natură* constituie nu numai cel mai bun volum al lui Dorin Tudoran, ci și o izbîndă de sensibilitate și stil, care încheie spectaculos anul poetic 1977.

Dacă autorul și-ar fi gîndit dialectic ultimele sale volume, după această *O zi în natură,* al doilea s-ar fi putut intitula „O zi în istorie" ; de fapt, el se numește *Respirație artificială* (Dacia, 1978), obligîndu-mă astfel să-l citesc pe cel dintîi ca o „respirație naturală". Simetria și contrastul, propuse aici, nu sunt simple găselnițe de lectură : ele se impun, îndeosebi la nivel tematic ; dar rezistă și din



Scanned with OKEN Scanner

punct de vedere al viziunii lirice ; abia la nivelul profund, al poeticii implicite, diferenţele dintre ele se estompează, practica scriiturii poetului confirmînd o sorginte unică, un stil propriu, o pecete personală.

Pe cît de omogenă apărea existenţa în *O zi în natură*, datorită acelei fuziuni între eu şi non-eu, datorită transparenţei materiei şi delestării sufletului în ascensiunea lui, — pe atît de învrăjbită se arată, în al doilea volum, realitatea Istoriei. O opoziţie ireductibilă se stabileşte mereu, fie între eul liric şi diversele aspecte ale contemporaneităţii, fie între „taberele" care se înfruntă pe scena ei. Lumea — privită sub unghi moral — pare despicată de o adversitate ce se constituie ca spaţiu al agresiunii înseşi. Poeme ca „Note la o întîlnire cu Giordano Bruno", „Primejdia clipei", „Stop cadru", „Traficanţii de rîme", „Refren", „Vîrsta feroce", „Singură, clipa", — toate cuprind situaţii tipice ale unui asalt al violenţei împotriva inocenţei şi lipsei de apărare ; asalt care, atunci cînd e proiectat din istoric în cosmic, se divulgă el însuşi ca o „trădare a naturii" : *Într-una din nopţile acestei veri toride / în vreme ce contemplam măreţia boltei cereşti / mi s-a dezvăluit pe neaşteptate / ceva din marile trădări ale naturii : / un fulger / visa / să devină / topor !* („Năpraznica revelaţie"). Aşadar, e vorba de o trădare a naturii *umane*, căci poetul ne obligă, în mod aluziv, să facem corelaţia kantiană între legea morală din noi şi bolta înstelată de deasupra. Fulgerul care se visează topor, ca şi carabina care se consideră... piculină („Refren") nu sunt decît semne, decît simptome ale unei demonii a Istoriei, pe care poetul o denunţă de pe pragul modest dar ultrasensibil al propriei vieţi sufleteşti. Dorin Tudoran evită viziunea manicheistă asupra lumii ca atare, el nu construieşte spectacole cosmice, uriaşe şi terifiante, atingînd măreţia sublimului : el se mulţumeşte să creioneze scene mici, dar semnificative, situaţii poetice ale agresiunii. Iată acel „prea mult jeg (crescut) pe sufletele oamenilor" („Acolo") ; iată imaginea unei realităţi strivitoare a gingăşiei şi frumuseţii (realitate care „de-abia acum se naşte ; mai ales acum", adică în chiar momentul rostirii ei : *logos* în act, alcătuind — din material verbal — un *cosmos* insuportabil), sugerate prin titlul poemului :



Scanned with OKEN Scanner

„Sandwich cu flori" ; iată, povestită în sacade, ca sub o comandă tiranică, din ce în ce mai precipitată, teribila „respirație artificială" pe care cei vicleni și tari o practică asupra celor naivi și dezarmați, sub odioasa lozincă, veche de veacuri, a învingătorilor : *N-avem ce face : / noi sîntem cei puternici ; / acesta e blestemul nostru. / Datoria voastră e / să ne iertați, de fiecare dată ; poate vom reveni, / peste o vreme.* Cu o clară dispoziție pentru ironia amară, pentru sarcasmul neputincios, poetul joacă el însuși rolul fals-inocent al acestor călăi, pretîndu-se la o înscenare obiectivă a tragediei, prezentîndu-ne cumplitele tablouri ale istoriei cu o simulată detașare, ca pe niște „ceremonii ale terorii". Înfierarea lor se face aproape blajin, indirect, în numele și cu mijloacele unei arte poetice care respinge strigătul și blestemul, care se mulțumește să speculeze, de pildă, asupra rezonanței umaniste a numelui *Om* în grecește : *Anthropos : / urlînd, / alergînd / alcătuire abjectă / căreia apa nu-i poate reflecta / adevăratul chip ! // Anthropos : / nume tîrîtor, / nume zburător, / ucigînd, / plîngînd, / nume de necrezut !* Finalul acestui excepțional „Bocet", în care pathosul reținut și economia verbală amintesc de Paul Celan, propune —, ca singur remediu împotriva acestei agonii a umanului, agonie a omenescului din om — refugiul în imaginar, recursul la idealul visat, ca o propedeutică a salvării : *Anthropos : / gînd de pe urmă / al naturii, / fiule / și tată, / broască și diamant, / lasă-te visului !*

Dorin Tudoran și-a definit el însuși mesajul și arta sa poetică din acest volum, în lapidarul poem „Bloc-notes" : *Undițe hulpave / privirile tale sfîșie / carnea somnoroasă / a vecinătății // haosul vorbește / cu glas de baionetă // catedra de chirpici / a curajului / pîrîie // asta e lectura devorantă / pe care o faci tu lumii / astăzi.* Într-adevăr, poetul realizează o „lectură devorantă" a istoriei contemporane, refuzînd să citească în ea o simplă luptă pentru existență, să admită o inexorabilă „lege a junglei" : el introduce, de fiecare dată, planul moral, descifrînd universala agresiune ca o încălcare a normelor etice ale umanității. Nefiind un patetic, nici un retoric, el nu clamează, nu se zbate, nu amenință, nu blestemă, nu profetizează. Visul lui de aur, utopia tablourilor lui lirice, mult-visata pace universală și milenară, i se înfățișează, în numai trei



Scanned with OKEN Scanner

versuri, ca un tablou static de epocă, un fel de gravură de Dürer : *Se-mplineau o mie de ani / de cînd şoimul nu mai părăsise / braţul vînătorului. Atît.* („Tenebrele speranţei"). Dar, oare, crede el într-adevăr într-o asemenea perspectivă ? Ultimul fragment al acestui poem încheie volumul sub semnul îndoielnic al unui donquijotism inevitabil : *Noapte senină — harta cerului pîlpîie ritmic, sănătos. / Nimeni n-aşteaptă zorile. Dintr-o singură direcţie străbat strigăte de luptă, încurajări, rumoare. / Un blazon înfloreşte, se vede crescînd, ameninţă bolta senină ca o menghină cu fălcile oţelite. / Veşti noi de la Mancha ! Mari speranţe !*

Meritele de scriitor ale lui Dorin Tudoran ţin de realizarea angajării existenţiale printr-o poetică a tabloului liric rafinat, într-un registru al ironiei amare : stilizate şi fals-indiferente, situaţiile istoric-morale gravate de el cu o peniţă fină palpită în pura lor semnificaţie parabolică ; epurate de orice balast al subiectivităţii, ele ni se impun, cu atît mai teribil, ca nişte atentate *obiective* împotriva naivităţii, inocenţei şi visului : poetul nu face decît să aleagă, cu artă, cîteva elemente care, în virtutea unui principiu coagulant al parabolei, compun — parcă de la sine — o situaţie demascatoare. În ultimă analiză, *Respiraţie artificială* e un remarcabil volum de poezie politică, denunţînd în principal una din demoniile lumii moderne : „arta" de a inventa duşmani, pentru simpla plăcere de a-i lichida.

Scanned with OKEN Scanner

## Mircea Dinescu, un poet al frustrării

Adevărat eveniment poetic al anului 1976, volumul *Proprietarul de poduri* de Mircea Dinescu se remarcă prin cîteva calităţi care anunţă o carieră lirică aparte : instinct poetic şi inteligenţă artistică, adică o fericită cumpănă între măsură şi spontaneitate, elaborare şi sinceritate, unitate a viziunii (în pofida a două cicluri destul de diferenţiate, marcînd aproape două vîrste poetice), forţă metaforică (împinsă pînă la un fel de saturaţie a figurativului), timbru personal (unele ecouri din G. Dumitrescu, primul I. Caraion, A. Păunescu şi chiar G. Apollinaire fiind nesemnificative), continuă explorare pe linia limbajului.

Impresia de spontaneitate şi sinceritate vine la Dinescu din întoarcerea pe toate feţele a unei teme unice, obsedante, lamento monoton cu puternice accente virile al *frustrării* — în iubire, în viaţă, în artă, în raporturile sociale. Versuri ca : *facă-se voia automobilului sensibil femeii decapotabile* („Pentru totdeauna“), sau *Stau anii tunşi în mine precum recruţii-n tren* („Adorm pe cîmp“), sau : *Se poate inventa o sărbătoare / ca un pumnal împodobit cu flori* („Humorescă“), sau : *Numai eu ştiu cum se cîntă fără prieteni / în cuşca azurului / ca un cobai sinucigaş* („În cuşca azurului“) marchează zonele de angajare în care sensibilitatea poetului se izbeşte, mereu, de o ad-



Scanned with OKEN Scanner

versitate constantă, insidioasă, neîndurată. Sentimental vorbind, Mircea Dinescu este un elegiac cu accente de ironie, sarcasm și revoltă, capabil de extaze repede sugrumate, de clipe de delăsare psihică avivate brusc de un spin otrăvit, atent la grotescul situațiilor, mimînd resemnarea sau sărbătorescul, tot timpul lăsînd să transpară, dincolo de mască și gest, o candoare genuină — ulcerată.

Unitatea de viziune se bizuie pe descoperirea, pe cont propriu, a unei agresiuni fundamentale, generalizate, împotriva firescului și candorii, și pe „traducerea" ei în termenii antinomici natură—civilizație : atacul contra neprihănirii principale — a lumii, a omului, a poetului — e simțit ca o invazie a civilizației în structurile fragile și moi, lipsite de apărare, ale naturii, ale firescului. Tot ce ține, după aceea, de revoltă, de protest, de sarcasm etc. constituie doar diverse variații de ton pe aceeași temă. Voi preciza că, la Dinescu, natura trebuie înțeleasă ca o fuziune omogenă de organic și divin, două ordine care fac, aici, corp comun, aliate și victime amîndouă, suportînd aceeași agresiune a tehnicii moderne. Finalul poemului „Plug de lemn" : *Doamne-al mașinilor, mai ai răbdare, / lasă bătrînii noștri să are / măcar prin moarte c-un plug de brad,* — e o simplă formulă ironică ; în fond, nici o complicitate nu există între *numinos* și *fabricat,* ci numai un ireductibil hiat ontologic, o supremă adversitate, afirmată mereu ca o lamentabilă certitudine. În acest univers expus imperialismului tehnic, categoriile divinului, ca și cele ale naturalului, se îmbolnăvesc de chiar morbul anorganicului : *am văzut în cimitirul de mașini îngerul ruginind ;* om și plantă sunt solidare, întru același destin, în fața agresorului comun : *Nu te mai gîndi la destinul lujerului de floarea soarelui / răsărit între traversele unei linii ferate / sărbătorește-ți melancolia ;* sacrul și etericul suferă, uneori, un fel de hibridizare tehnică, pe care poetul o înregistrează ca pe o suferință a sa proprie : *un curcubeu mecanic tunde ploaia, icoana pe șenile se arată...* Sentimentul dominant în fața acestei cotropiri a zonelor paradisiace ale lumii este unul de totală neputință : poetul se vede pe sine ca un „cobai al civilizației moderne", și nu poate decît să-și imagineze



Scanned with OKEN Scanner

ziua de grație cînd „*din țevile de eșapament ale automobilelor / vor zbura ciocîrlii.*“ Expresia desăvîrșită a acestei teribile resemnări în fața multiplelor fabricate care, prin chiar prezența lor, pătează firescul și-i conferă o notă de derizoriu, imaginea deplină a acestui „paradis (natural) în destrămare“ se află în „Pești“, poezie antologică, meritînd a fi citată în întregime.

Această suferință care izbucnește din cauza grotescului realității moderne generează o revanșă, pur imaginară de altfel, în care situația — inversată : în favoarea naturalului — este la fel de grotescă : *Capra mănîncă trandafirii grădinilor municipale / rontăie tramvaiele ca pe morcovii cruzi / nu pleacă dimineața la birou / nu citește gazeta de seară* etc., etc. („Capra contemporană“), — trecere la limită a unei exasperări insuportabile, utopie plină de deriziune.

Nu trebuie să se creadă că asociindu-și divinul, într-un război dinainte pierdut cu civilizația, Mircea Dinescu ar face un lirism metafizic. Serafismul poetului este strict romantic : un demonism întors pe dos (candoare = angelism). O dovedește poziția rousseauistă de pe care e formulată revolta, tonul de „bon sauvage“ al discursului (chiar dacă de un patetism cenzurat), precum și obiectivele de ordin moral și social pe care le vizează : ironie teribilistă la adresa eleganței și confortului burghez (*eu sunt o pată de ulei pe geamurile înalte / pe viața voastră scrobită zilnic / și nici forța nici ploaia nu mă vor face să dispar*), înfruntare rimbaldiană a micimii de suflet (*vîndută tinerețe, trec pe-aici / doar croitori de sentimente mici*), a lașității sociale („În piața unde plîng mașinării“), ricanare amară la jertfa celor nevinovați (*cu penele de înger se-ngrașă alte perne*), batjocură a conformismului gregar (*pune-ți și tu țeasta alături de celelalte capete lucitoare / s-alunece nebunia mai bine*), denunțarea iubirii vîndute (*femeii care se piaptănă / îi cad bancnote fierbinți din păr*), a demagogiei festive (*promisiunea umblă în haine de duminecă*), a împăunării cu false merite (*după bătălii / răsare aurora cîrpacilor*), a indiferenței (*acum fotograful mi-așează sugativa pe lacrimă*), a inegalității sociale (*Nu vă bucurați / nu ninge / scuipă asupra noastră plictisiți din paradis*), a falsului patriotism (*undeva se joacă*



Scanned with OKEN Scanner

*popice cu trupurile eroilor necunoscuți).* E, aici, un întreg program de critică morală a societății : învins *ab initio* în războiul său ontologic cu civilizația, poetul se arată un luptător de guerillă neînfricat în bătălia etică purtată cu socialul. În general, această luptă este angajată în numele poetului și în numele libertății, așa cum o dovedesc poezii de mare forță combativă ca „Melancolia", Nu ninge", „Soare închiriat", „Ceaiul", „Apoteoza orbilor" etc.

Autenticitatea demersului liric al lui Mircea Dinescu este garantată de capacitatea sa, aș zice — genuină, de a evita orice terminologie retorică, abstractă, de a dovedi că — în cazul poeziei — limbajul figurat apare, cu necesitate, ca *limbaj prim,* ca limbaj prin excelență ; e o poezie care nu declară nimic niciodată ; sinceritatea ei rezultă dintr-o imediată descifrare a figurativului : fiecare gest, fiecare imagine „traduce" o stare de tensiune extremă. Din această saturație metaforică derivă, apoi, în planul reprezentativ, o realitate hibridă, monstruoasă, amestec de natural și de produs fabricat, ca în acele terifiante tablouri ale lui Bosch în care un cap sau un picior al unui animal sunt înlocuite cu o ploscă sau cu un fluier. În planul valorilor înrudite cu liricul se pot nota, în poezia lui Mircea Dinescu, o seamă de categorii estetice variate — macabru, grotesc, satiric, caricatural, grațios etc. — care, amestecate într-un filtru de mare rafinament, configurează, pînă la urmă, viziunile acuzate de un puternic expresionism, ce-i caracterizează lirismul. Conștient sau nu de ceea ce întreprinde, poetul ne demonstrează concret un paradox liric pe care numai creatorii autentici îl pot evidenția : acela că eficacitatea estetic-morală a unei poezii angajate nu ține exclusiv de tonul declarativ, ci cristalizează, cu atît mai surprinzător, într-un demers poetic bazat pe concreteța aproape violentă a limbajului, pe forța imaginilor expresive. De aici, firește, rezultă un lirism abrupt, sacadat, uneori întors spre rizibil, spre șarjă și sarcasm, spre violență și chiar cruzime, expresie a unei originale plăceri de a exalta rănile presărîndu-le cu sare.

Scanned with OKEN Scanner

# Poeți străini

Scanned with OKEN Scanner

## Goethe, mitul Mumelor, Blaga

În general, așa-numita „scenă a Mumelor“ — care are loc spre sfîrșitul actului II din partea a doua a lui *Faust*, într-o „galerie întunecoasă“, se petrece exclusiv între cei doi protagoniști ai tragediei, și constă în indicațiile pe care i le dă Mefisto lui Faust pentru ca acesta să obțină trepiedul magic din tărîmul subteran al Mumelor, trepied care-l va ajuta să smulgă din trecut și să facă sensibilă privitorilor apariția lui Paris și a Elenei — este considerată ca nucleul întregii tragedii goetheene, atît prin încărcătura ei filozofică, prin forța sugestiei poetice, cît și prin pathosul liric al versurilor. Lucian Blaga însuși, într-o notă de subsol a traducerii sale, scrie : „Mitul Mumelor este una din cele mai minunate plăsmuiri ale lui Goethe“.

Despre geneza acestui mit, mărturisirile lui Goethe însuși sunt destul de sărace. La 10 ianuarie 1830, după o lectură a acestei scene, el i-a spus lui Eckermann : „Mai mult n-aș putea să vă dezvălui... decît că am găsit (ideia ei, n.n.) în Plutarh.“ De fapt, textele la care face aluzie poetul sunt două : în *Viețile paralele*, vorbind despre Marcellus, cap. 10, istoricul grec scrie : „Există în Sicilia un oraș Engyon, nu prea mare, dar foarte vechi și faimos prin apariția unor zeițe, numite Mume“ ; iar în lucrarea

„Despre locurile unde oracolul a încetat", același autor vorbește de localizarea Ideilor platonice în interiorul unui triunghi în centrul lumii, zonă denumită „cîmpia adevărului", adăugînd : „Acolo zac fără mișcare proiectele *(lógoi)*, formele și străvechile chipuri a tot ce s-a întîmplat și are să se întîmple, și din veșnicia, care le înconjoară, acestea se scurg asemenea timpului".

În interpretarea acestui mit, exegeza goetheeană a pendulat, de-a lungul anilor, între o lectură preponderent filozofică, înclinată să vadă în Mume niște concepte generale, niște categorii abstracte, și o lectură simbolico-poetică, dispusă să citească în aceste figuri niște produse ale unei gîndiri poetice, bogat alimentată de fantezie. Cu nuanțele de rigoare interpreții filozofanți fac din Goethe un platonician declarat. „Plutarh a fost un platonician — scrie Albert Bielschowsky (*Goethe*, vol. 2, München, 1918) — și tărîmul Mumelor este în mod esențial tărîmul Ideilor lui Platon" (p. 652). Pe poziții similare se situează, cum vom vedea, cercetători ca Erich Schmidt (*Goethes Faust*, Stuttgart, 1906), Heinrich Rickert (*Goethes Faust*, Tübingen, 1932), Kurt Hildebrandt (*Goethe*, Leipzig, 1941) și Gottfried Diener (*Fausts Weg zu Helena. Urphänomen und Archetypus*, Stuttgart, 1961).

Afirmații atît de categorice vin, însă, în contradicție cu însuși stilul gîndirii goetheene, care nu s-a înfeudat niciodată vreunei concepții pur filozofice, chiar dacă a atins, nu de puține ori, zona ideilor generale. Ca orice mare poet, autorul lui *Faust* a găsit — o și mărturisește, de altfel — în diverse scrieri ale creatorilor dinaintea sa o mulțime de sugestii pentru propriile-i plăzmuiri poetice ; dar aceste plăzmuiri nu pot fi nicidecum citite ca simple concretizări în imagini ale unui corp de idei teoretic. Nici exegeții care compară Mumele cu unele concepte de bază din Aristotel, Plotin sau Leibniz nu scapă acestei observații. Cînd Franz Koch (*Goethe und Plotin*, Leipzig, 1925, și *Goethes Gedankenform*, Berlin. 1967) scrie : „Aici (în zona Mumelor, n.n.) zac nu tipuri ale speciilor, cărora ar aparține ideia abstractă a Frumuseții sau a Frumosului ideal în sens kantian, ci se mișcă tipuri individuale care se situează mai aproape de monadele și en-



Scanned with OKEN Scanner

telechiile lui Leibniz" (p. 54), el instalează în întregime gîndirea poetică a lui Goethe într-o zonă de abstracţii pure, elaborate raţional, care nu-i convine deloc. La fel procedează Gottfried Wilhelm Hertz *(Natur und Geist in Goethes Faust,* Frankfurt/M., 1931) atunci cînd susţine că zona Mumelor ar fi o regiune intermediară, între idee şi aparenţă, considerînd Mumele ca fenomene originare care mijlocesc între transcendenţă şi aparenţă, între Natură şi Spirit, ca entelechii ale unor existenţe elementare (*Urtier, Urpflanze, Urgestein*) (p. 320).

Exegeza mai nouă a ţinut să restituie gîndirii goetheene avîntul fanteziei, perspectiva prizei intuitive şi halourile sentimentului, valorificînd ceea ce s-ar putea numi „deschiderea abisală", chiar psihanalitică a concepţiilor poetului ; în acelaşi timp, ele au înscris mitul Mumelor într-o arie vastă a vieţii simbolurilor, pe care cultura titanului de la Weimar a întreţinut-o, fără îndoială. Americanul Harold Jantz *(The Mothers in Faust,* Baltimore, 1969) e categoric în această privinţă : „Ştim de la Goethe însuşi că această scenă, ca şi *Faust* în general, are un caracter simbolico-pictural, o configuraţie care nu provine dintr-o ideie abstractă şi nu poate fi redusă la ea" (p. 3) ; sau : „Această scenă este în primul rînd un produs al imaginaţiei poetice, nu al intelectului abstract care numai în mod secundar ar putea face din ea o încorporare a unor idei" (p. 32). Cele două foarte importante expresii goetheene, de formare şi transformare *(Gestaltung, Umgestaltung),* care definesc activitatea obscură şi subterană a Mumelor, ar fi astfel cuvintele-cheie ale întregii poezii şi ştiinţe a bătrînului Goethe. În aceste expresii s-ar exprima, după Jantz, esenţa Naturii şi a Existenţelor, iar Mumele ar fi nişte esenţe instalate în chiar centrul puterii plăzmuitoare a Firii ; ele se cuvin a fi aşezate în rîndul formelor feminine ale oricărei lucrări, care reprezintă toate principiul feminin al Naturii şi Lumii. Într-o terminologie care îmbină filozoficul pur cu psihologicul, Werner Danckert *(Goethe, Der mythische Urgrund seiner Weltschau.* Berlin 1951) defineşte simbolistica poetului ca o erupţie din inconştient a unei întregi lumi, antice şi htonice, a simbolurilor. În sensul acesta,



Scanned with OKEN Scanner

Mumele ar fi „forţele Destinului care urzeşte viaţa, locul metafizic al morţii şi al naşterii" : fiind originar telurice, ele reprezintă condiţia „aspiraţiei spre întrupare pămînteană... la sfîrşit apare Mater dolorosa... entelechie a decorporalizării... Vatra concepţiei lui Goethe nu trebuie căutată decît la zeiţele subpămîntene din Engyon" (p. 554). De aici, concluzia ce luminează concepţia goetheeană faustică asupra procesului creator de artă ca un caz particular al puterii generale de a acţiona, de a înfăptui : „tărîmul Mumelor ar fi sfera în care se trezesc, devin active puterile creatoare" ; Faust însuşi e stîrnit la faptă abia după întoarcerea lui din acest tărîm, aşa cum, la rîndul ei, Elena, prototipul frumuseţii feminine, este înnoită prin naşterea ei în zona abisală, noptoasă a Mumelor" (p. 556). Şi mai ancorată în psihologia creaţiei apare interpretarea lui Robert Petsch (*Faustsage und Faustdichtung*. Dortmund, 1966) care vede în regatul acestor zeiţe „locul de obîrşie al Naturii şi Artei", adică sfera concepţiei artistice. Coborîrea lui Faust ar fi, astfel, un fel de trăire specifică a unei viziuni absolut necesare artistului pentru a-şi realiza opera : lumea Mumelor se identifică perfect cu lumea ideilor estetice (p. 231). La fel, pentru Dorothea Lohmeyer (*Faust und die Welt*, Potsdam 1940) limbul subteran ar fi un regat „al formelor elementare" care, prin procesul de creaţie, sunt aduse în zona formelor sensibile (p. 92). „Procesul de creaţie artistică trebuie privit ca fiind una cu creaţia Naturii : ca şi natura, artistul face să apară imaginea originară, concretizează legea generală într-un caz particular sensibil" (p. 101). Benno von Wiese (*Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*. Hamburg 1958), pentru care regatul Mumelor este domeniul obîrşiilor ca atare, explică toată scena prin referire la două versuri din scena următoare, aceea în care Elena şi Paris apar într-adevăr, datorită acţiunii magice a lui Faust, în faţa curţii Împăratului : *Pe unele al vieţii rîu le-nşfacă, / Spre altele doar magul cutezător s-apleacă.* Aceste versuri ar indica precis cele două drumuri prin care chipurile elementare subterane atemporale ar avea acces la condiţia de forme reale : un drum ar fi acela al *metamorfozei Naturii*, a cursului fără sfîrşit al devenirii vieţii, ilustrat de noaptea



Scanned with OKEN Scanner

walpurgică clasică ; al doilea, acela al *metamorfozei Artei*, a artistului — preot, mag sau poet — care, datorită fanteziei plăzmuitoare, își „însușește prin contemplare un chip spiritual inițial, și care este capabil să smulgă chiar din regatul ideilor o imagine a trecutului, chemînd-o la realitate". În sprijinul acestei interpretări, el precizează că, într-o versiune anterioară, Goethe scrisese nu „magul cutezător", ci „poetul cutezător" (p. 150). Afirmații asemănătoare face și Wolfgang Schadewaldt *(Goethestudien. Natur und Altertum.* Zürich und Stuttgart 1963) pentru care „chipurile vieții", împărțite în dreapta și-n stînga de către Mume, ar fi niște „secrete conformități legale" *(geheimen Gesetzmässigkeiten)* și elemente constitutive (*Grundkonstituentien)* pe care, după cum am văzut, Goethe le găsea cu adevărat foarte frecvent în natură, ca și în formele artei autentice. Această corespondență adîncă, între natură și artă, i-ar fi fost sugerată poetului în timpul călătoriei sale în Italia unde a putut să admire armonia dintre natura sudului și arta antică (pp. 185-186). Tot o explicație a procesului artistic creator, dar în viziune platonică, ne oferă Gottfried Diener : „chipurile a tot ce e creatură" ar fi „proiecte ideative divine încă nerealizate", „prototipuri generale eterne" (p. 118) care, prin actul creator de imagini artistice și printr-o „acțiune magică" primesc „forma spiritual-sensibilă a operei de artă" (p. 121). O concepție mai originală prin cutezanța ei este aceea a lui Wilhelm Emrich *(Die Symbolik von Faust II.* Bonn 1957) pentru care tărîmul Mumelor reprezintă „sfera monstruosului terifiant fără margini" din care s-ar naște frumusețea. El precizează că „ideia" absolută a Naturii „devine vizibilă numai în proiectele și erupțiile monstruoase ale elementelor ei primare, care se ascund în Frumosul nemijlocit". Sfera fără margini a Mumelor ar forma „prundul de obîrșie, singurul pe care se întemeiază adevărata Frumusețe" (p. 221). În fine, pentru Helmut Kobligk (*Faust II*, Berlin 1973) „regiunea Mumelor apare astfel ca un adînc domeniu elementar al Naturii, în care, fără a fi sesizabile rațional, chipurile primare ale Frumosului și mai ales ale tuturor existențelor din Natură se află instalate. Descrierea aces-



Scanned with OKEN Scanner

tui domeniu nu poate fi făcută decît prin negaţii. Chipurile primare ale existenţei prezente acolo nu sunt accesibile prin cuprindere conceptuală, ci numai prin conjurare magică. *Magia*, însă, se arată drept forţă creatoare a artistului care face vizibile fenomenele originare ascunse, în fantezia plăzmuitoare" (pp. 24-25).

Cu excepţia celor cîteva rînduri, citate la început, nu cunosc nici un text al lui Lucian Blaga, care să conţină o referinţă directă la mitul Mumelor. Faptul pare aproape de necrezut, dacă ne gîndim la imensa influenţă pe care Goethe, ca poet şi gînditor, a exercitat-o asupra poetului şi gînditorului român. Mai întîi, termenul de Mume, ca atare, e destul de frecvent în lirica lui Blaga, utilizat — firește — cu aura de mister şi sugestie tipică tuturor imaginilor poetice ; prin această filieră, de altfel, cuvîntul a fost preluat, apoi, de o seamă de poeţi, unii dintre ei fără a fi discipoli direcţi ai autorului *Laudei somnului.* În al doilea rînd, tînărul Blaga, în perioada aşezării primelor fundamente ale operei teoretice, a publicat două mici cărţi de clară inspiraţie şi exegeză goetheeană, ale căror titluri sunt împrumutate de la maestru : *Fenomenul originar,* 1925, şi *Daimonion,* 1926. Cum se face, atunci, că în nici un text al lui Blaga nu apare un comentariu asupra faimosului mit, temă care s-a bucurat de o vastă bibliografie germană (cunoscută, desigur, gînditorului nostru) şi motiv care — ştiu sigur — a stîrnit interesul şi admiraţia lui ?

Răspunsul este, cred, unul singur : mitul goetheean al Mumelor se află prezent în opera lui Blaga, dar cu totul mascat şi transformat. Sugestiile lui poetice, în primul rînd, dar avînd totodată o mare forţă de iradiere ideativ-simbolică, l-au ajutat pe filozoful român să elaboreze un concept propriu, inalienabil, operativ în cadrul concepţiei sale despre geneza şi semnificaţia culturii, şi anume conceptul de „matrice stilistică". Care ar putea să fie argumentele unei asemenea afirmaţii ?

În primul rînd, aş vrea să observ că receptarea mitului Mumelor, ca expresie deosebit de plastică a unei gîndiri de tip intuitiv şi analogic, a găsit la Lucian Blaga un



Scanned with OKEN Scanner

teren spiritual extrem de propice. În capitolul final la *Fenomenul originar*, scriitorul român conchide : „Părerile lui Goethe asupra „fenomenului originar" se reduc la următoarele : 1. Calea pe care se ajunge la stabilirea mintală sau mai bine zis la plăsmuirea mintală a unui „fenomen originar" este aceea a *analogiilor*. 2. Ca plăsmuire a spiritului, „fenomenul originar" nu e o construcţie abstractă, ci o alcătuire vie, o vedenie. 3. Ca presupusă realitate, „fenomenul originar" implică o „polaritate de termeni" (*Zări şi etape*, Bucureşti, 1968, pag. 213). Or, aceste caracteristici succinte, ieşite de sub pana lui Blaga, se potrivesc atît cu metoda, cît şi cu întregul stil de gîndire şi expresie proprii scriitorului român. Dar mai este ceva. În aceeaşi carte, o schemă grăitoare, alcătuită de Blaga, ne arată plastic topografia ideilor goetheene : o linie de gîndire Platon (Idei) — Goethe (Fenomene originare) — Nietzsche (Gîndire mitică) — Spengler (Fenomene originare în cultură) s-ar situa la egală distanţă de alte două linii de gîndire, net antagoniste : — una de inspiraţie mitic-mistică Plotin (Unitatea) — Misticii medievali — Swedenborg (Corespondenţele) — Strindberg (Analogiile), cu o mică anexă în care figurează Schelling (Analogiile romanticilor) şi Bergson (Intuiţia duratei) ; alta, de orientare scientistă Bacon (Ştiinţă exactă) — Galilei — Newton (Matematici-Fizică) — Kant (Teoria experienţei) — Weininger (Empirismul pur). Plasat în chiar centrul acestei scheme, Goethe pare a fi un receptacol capabil să capteze diversele sugestii venite din toate părţile, dar nu şi un vad în stare să le cuprindă şi explice pe toate printr-o situare deasupra sau dedesubtul lor. Desenînd această schemă, oare n-a fost Blaga tentat de gîndul îndrăzneţ de a găsi, pe urmele maestrului, un punct central absolut cuprinzător (cel puţin pe acea linie de preocupări care i-au dominat gîndirea, adică a fenomenului de cultură), matcă în care contradicţiile tabloului să încapă toate, tocmai pentru că urma să fie plasată la temelia însăşi a fenomenelor abordate ?

Un alt argument, care — aparent — ar veni în conflict cu primul, dar în fond îl continuă, este acela că discipolul a simţit şi a indicat limitele maestrului. Admira-



Scanned with OKEN Scanner

ția lui Blaga față de conceptul goetheean al „fenomenului originar" era admirația față de o metodă deosebit de eficace și fertilă. „Goethe supraviețuiește — scria el — nu atît prin teoriile sale în domeniul științelor naturale, cît prin metoda inaugurată. Iar pentru perspectivele ce le deschide o metodă înseamnă totdeauna mai mult decît o teorie" (*Ibid.*, pag. 150). Dar această metodă nu era infailibilă, iar obstinația „științifico-empirică" a maestrului de a căuta, de pildă, „planta originară" în natura din jurul său dădea poziției sale o notă tragi-comică. Metoda prezenta, desigur, o mulțime de avantaje, mai ales pentru abordarea acelor fenomene ce nu intrau sub incidența metodelor experimentale, mai ales pentru o serie de gînditori de tip intuitiv. Dar ea nu putea să îmbrățișeze, cu atît mai puțin să rezolve, o sumă de contradicții de care spiritul cercetătorului se izbește imediat : tipic-individual, spontan-deliberat, stil personal-spiritualitate colectivă, inconștient-conștiință, rațional-intuitiv, virtual-actual etc., etc. Dorința de a găsi o soluție de adîncime, care să boltească peste aceste contradicții arcul unei viziuni explicative, se înscrie pe o linie de fidelitate față de modul de a gîndi al maestrului, marchează asumarea unui adevărat testament de creație. Care sugestie goetheeană putea să-i furnizeze o soluție de mai mare adîncime — chiar decît „fenomenul originar" — dacă nu halourile metafizice ale mitului Mumelor ?

Un al treilea argument ar ține de reflexele adînci ale imaginației creatoare. În momentul cînd a purces la elaborarea teoriei sale asupra genezei faptului de cultură, Lucian Blaga a avut nevoie de un *concept* adevărat, nu de un simplu mit ; adică de o noțiune bine determinată în articulațiile ei logice, chiar dacă nu tinzînd să exceleze prin abstracțiune, ci dimpotrivă — să fie un fel de *ideie văzută* de tip platonic, o *vedenie* (cum însuși o numea). Or, e limpede că la plăzmuirea acestei idei — care este, fără îndoială, „matricea stilistică" — o mulțime de solicitări din afară, de ordin ideativ, trebuiesc luate în considerare. Astfel, e destul să ne gîndim la două dintre ele, ale căror urme sunt vizibile în opera lui Blaga : aportul teoretic și practic al lui Jung la psihologia abisală, pe de o parte, și morfologismul cultural al lui Spengler, pe de



Scanned with OKEN Scanner

altă parte. Acceptînd ceea ce i se părea a fi de acceptat, dar corectînd şi combătînd ceea ce i se părea greşit, gînditorul român se referă tot timpul, direct sau indirect, la aceste concepţii. Dar ele nu sunt singurele elemente care au acţionat obscur la construcţia „matricei stilistice", acest *concept-viziune* menit să cuprindă în sine toate impulsurile formative ce conduc la actul creator. Părerea mea este că, alături de ele, a lucrat şi un mai mult sau mai puţin vag ecou din mitul Mumelor. Să examinăm, cît mai sumar, conceptul de „matrice stilistică". Pentru Blaga, această matrice este o zonă ontologică adîncă, elementară, a inconştientului colectiv, în care o sumă de coordonate — postulate ca factori obscuri dar activi — conlucrează în vederea întemeierii întru formă a tuturor faptelor umane, de istorie, de civilizaţie, de cultură. „Factori, agenţi, potenţe, determinante, sau cum voim să-i numim" (sunt chiar cuvintele lui Blaga !), — o serie de vectori converg pentru a circumscrie aria de acţiune şi eficienţă a matricei : mai întîi, *inconştientul şi cadrele sale orizontice* (menite să depăşească limitele şi contradicţiile teoriei lui Spengler) ; apoi, pe rînd, *accentul axiologic* (capabil să explice diversitatea unor culturi în acelaşi orizont spaţial), *atitudinea anabasică, catabasică sau neutră* (al cărei rol e de a pune să conlucreze un cadru orizontic spaţial cu un sens al destinului temporal) şi *năzuinţa formativă* (forţa ce duce, deopotrivă, la tendinţe stilistice individualizante, tipizante sau elementarizante (stihiale), — iată constelaţia care asigură complexitatea formativă a „matricei stilistice" ! Definiţia finală se impune de la sine în termenii unei „filosofii abisale" : personanţa în conştiinţă a unor fenomene adînci, ale unui inconştient privit ca „o realitate psihică-spirituală, statornicită în orizonturi, care îi aparţin, funcţionînd suveran după propriile sale norme, graţie unei închegări de atitudini, accente şi năzuinţi, puternic constituite, şi care împrumută conştiinţei individuale suportul continuităţii şi neştiute legături cu colectivitatea. Căci prin orizonturile inconştiente şi prin matricea stilistică suntem, într-o măsură cum nici nu visăm, ancoraţi într-o viaţă anonimă". (*Orizont şi stil*, Buc., 1935, pp. 154-155). Similitudi-



Scanned with OKEN Scanner

nile între această caracterizare a conceptului-viziune, făcută chiar de către autor, pe de o parte, și cîteva din concluziile la care au ajuns unii comentatori, citați mai sus, ai lui Goethe, mi se pare lesne de observat.

La acestea se adaugă două repere, deloc neglijabile. Unul se află în articolașul „Stratul mumelor" („Luceafărul", nr. 39 din 29 sept. 1968), republicat în volumul *Izvoade* (Minerva, 1972), și e concludent : vorbind despre „zările românești" instituite de voievozii noștri, ca și despre „metafizicile cu putință în cursul acestor veacuri", dacă istoria noastră n-ar fi fost „copleșită" de vitregii, Blaga scrie : „Metafizicile, pe cari românii le-ar fi gîndit, ar fi constituit probabil tot alte și alte sinteze între răsărit și apus, și ar fi reprezentat închegări vii sau abstracte, cerute deopotrivă de meridianele vieții noastre obștești, cît și de *însăși matricea, fecundă ca stratul mumelor, a spiritului nostru*" (subl. mea, p. 206). Echivalența celor doi termeni e dovedită, aici, prin chiar așezarea lor într-o comparație.

Celălalt reper se găsește în poezia lui Blaga. După cum se știe, o temă destul de frecventă în poezia lui este aceea a *tiparelor*, adică a arhetipurilor obscure care garantează plăzmuirile variate, atît ale artei, cît și ale vieții. Cea mai închegată expresie lirică a acestei idei-vedenie o constituie poezia „Olarii" din *Nebănuitele trepte* (1943) : *De veacuri ei își au aci lăcașul, de la începutul / cel dintîi, grotești și tîmpi, gușații fără grai. / Olari ei sunt, sortiți să-nmoaie și să coacă lutul. / Ca niște zmei întîrziați și blînzi / cu fețe prelungite de cimpoaie, / arhaici inși, își poartă pe sub plai / un vis fragil prin zilele greoaie. // Se-nvîrte roata, sfîrîind, în orice casă. / De față sunt, în inimă, tiparele bătrîne. / Trudescu-se ca-n somn olarii, și mocnesc lîngă cuptoare. / Numai arar sunt cercetați / de vreo lumină și de zîne. // În văile sublimelor recolte / nu este sat cu duhuri mai încete, / dar nici alt sat în care să se ardă / ulcioare mai frumoase și mai zvelte, / cu mijlocul de păcătoase sfinte fete.*

Sugestia unei matrice creatoare, inconștiente și anonime, în care monstruosul și terificul par a fi temeiurile frumuseții sensibile, n-a fost niciodată atît de splendid



Scanned with OKEN Scanner

vehiculată în lirica noastră : înrudirea cu Mumele goetheene este evidentă. Dar ceea ce pledează pentru transferul *filozofic* al ideii, pentru trecerea de la mitul pur poetic la ideia-vedenie a construcției teoretice, adică la termenul de „matrice stilistică", este faptul că această poezie constituie unul dintre exemplele frapante ale *ontologiei poetice a satului,* elaborată de Blaga în opera sa lirică. Satul, respectiv satul românesc, este văzut de poet — ca și de gînditor — ca o vatră plăzmuitoare, ca un tărîm depozitar al misterului, în ale cărui substraturi adînci acționează un duh secret al formelor, o *„vis formativa"* care-și lasă pecetea pe toate creațiile populare. Sentimentul participării la această vatră adîncă a Mumelor va fi și mai clar formulat în poezia „Orizont pierdut" din ciclul postum *Corăbii cu cenușă.* De data aceasta, coordonatele capătă un spor de precizie : nu mai e vorba de o „zariște" indeterminată a satului, ci chiar de Lancrăm, satul natal al poetului ; iar zona misterios-plăzmuitoare a colectivității este definită printr-o formulare fără echivoc : *Cînd anul nu-ți este prielnic / te-ntorci și te-mpaci printre umbre. / Undeva în trecut te-ntîmpină pragul. / Cît de aproape una de alta / sub crugul albastru, în Lancrăm, își stau / alăturea cele potrivnice, ziua și noaptea. / Cît de domol se-mpletește acolo insul cu legea. / Cît de firesc lîngă vetre se leagă / prin vremi volnicia și soarta, / și cum se revarsă durerea în tîlc mai înalt totdeauna. / Trăiesc încă mumele. Unde ele se tînguie-n jale păgînă, / unde lacrima cade-n țărînă, / rîndunica mai ia și-acum cîte-o gură de tină / să-și facă sub streașină casa.* Aici nu mai e vorba de creația artistică, ci de formele definitorii, de stilul unor întregi manifestări de viață obștească, în cadrul cărora existența se desfășoară prin armonizarea individualului și colectivului (*insul* și *legea),* prin extragerea libertății din necesitate *(volnicia* și *soarta),* prin fructul spiritual al suferinței *(durerea* și *tîlcul).* Viziunea adîncă asupra regiunii ontologice a satului ține, în lirica lui Blaga, de ideia-vedenie a unei matrice colective și anonime în care se exercită principiile plăzmuitoare ale unor nevăzute, indescriptibile Mume.



Scanned with OKEN Scanner

Încît, pînă la urmă, tăcerea însăşi a lui Blaga, abţinerea de la orice comentariu al mitului, devine, la rîndul ei, un argument : în efortul său de a da expresie teoretică unei probleme-cheie a întregului său sistem, gînditorul român avea în sine atît de prezentă şi atît de complet asimilată — pe baza unor „afinităţi elective“ indenegabile — sugestia mitului Mumelor (alături, firește, de alte elemente care au intrat în procesul de topire şi replăzmuire teoretică), încît n-a resimţit-o niciodată ca pe un corp străin, de împrumut, de care s-ar fi simţit dator să dea socoteală, ci ca pe un dat constitutiv al propriei formaţii şi gîndiri filozofice. Într-un fel, aş spune că, la Blaga, prezenţa mitului Mumelor nu se „vede“ şi nu se declară ca atare, tocmai din cauza goetheanismului său de substanţă.

Personal, cred că mitul Mumelor poate fi interpretat şi dintr-un alt punct de vedere, acela al modernităţii sale. Observaţia pare ciudată, avînd în vedere că izvorul lui se află în Plutarh. Dar ceea ce dă un caracter modern unui mit nu este propriu zis subiectul său, ci modul în care poetul configurează „personajul mitic“ ca atare. O întreagă galerie de asemenea „personaje“ au început să apară în poezia modernă, începînd de pe la mijlocul secolului trecut. Specificul acestor mituri, caracterul lor *modern* stă în faptul că ele marchează o netă renunţare la reprezentarea figurativă tradiţională, adică de tip antropomorf sau zoomorf, păstrînd doar suma unor gesticulaţii lirice care le conferă un indiscutabil „comportament mitic“. Or, într-o asemenea serie — care ar cuprinde creaţii ale unor poeţi ca Rimbaud, Whitman, Mallarmé, Pound, Eliot, Benn, Stevens, Jorge Guillén, Rilke, Saint-John Perse, Ion Barbu, Blaga etc. — Goethe, cu al său mit al Mumelor, ar ocupa — cronologic vorbind — locul întîi. Pentru mine, Mumele sunt, astfel, personaje de tranziţie între galeria figurilor mitologice vechi, clasico-romantice, reprezentate printr-o serie de tipuri ce se întinde de la angelic pînă la infernal, de o parte, şi galeria falselor personaje moderne, care nu mai au înfăţişare de om, înger sau animal, ci apar ca nişte plăzmuiri oarecum non-figurative din plasma însăşi, mitopoetică, a limbajului. În fond, tărîmul Mumelor goetheene este un mit al *increatului*. Pu-



Scanned with OKEN Scanner

ţina realitate individuală, aparentul dar niciodată descrisul lor chip, rolul obscur pe însuşi prundul existenţei, cecitatea şi fertilitatea lor de stihii, atmosfera de nespusă groază pe care o inspiră limbul lor, cruzimea de care pot să dea dovadă, abstragerea din loc şi timp, — toate acestea le anulează bruma de consistenţă corporală : numai numele lor face din ele nişte persoane ; de fapt poetul le păstrează într-o indeterminare voită, încărcată de mister şi poezie ; însăşi monstruozitatea lor se află în afara oricărei reprezentări plastice ; ele constituie, mai curînd, fiorul complex şi îngheţat al vidului originar fără margini — şi atîta tot. Plăzmuindu-le, dîndu-le expresie în verb, Goethe a făcut delectabilă una din terorile metafizice ale omului.

Scanned with OKEN Scanner

## Nietzsche şi condiţia ditirambului

Cu toată singularitatea lor, *Ditirambii lui Dionysos* — consideraţi în general drept „cîntecul de lebădă" al filozofului-poet, apăruţi în 1888 — întreţin relaţii profunde şi complexe cu restul operei lirice a lui Friedrich Nietzsche. Examinarea acestor raporturi are rostul de a pune în lumină nu numai o relaţie de continuitate — creşterea organică a unor structuri poetice, de o mare puritate şi forţă a expresiei, din solul bogat şi eterogen, „impur" datorită atîtor „îngrăşăminte" ale unei biografii tumultoase, prezidată de o subiectivitate exacerbată —, ci şi o soluţie de ruptură, fără de care vocea aparte a lui Zarathustra ar rămîne de neînţeles. De la primele poezii din tinereţe, datînd din perioada 1858-1868, trecînd prin lirica şi „sentinţele" anilor 1869-1888, continuînd cu „rimele germane" intitulate *Glumă, răutate şi răzbunare* (1882), cu *Lieder des Prinzen Vogelfrei* (1887), şi pînă la fragmentele *Aus dem Umkreis der Dionysos-Dithyramben* (1882-1888), — cîntecul vertical al *Ditirambilor* se alimentează continuu, subteran, asemeni unui creuzet vulcanic în care are loc o adevărată transmutaţie a rocilor şi elementelor „naturale".

La nivelul *tematic*, cei nouă ditirambi constituie un fel de sinteză epurată a tuturor motivelor lirice de care a fost obsedat poetul. Cum limitele acestui articol nu per-



Scanned with OKEN Scanner

mit o epuizare a subiectului, mă voi opri la numai cîteva din aceste motive. Tema rapacității universale, concretizată imagistic în dubletul *vînător / pradă*, revine de mai multe ori în poezia de tinerețe a lui Nietzsche. Gestica ei preferată e aceea a „înșfăcării" (verbele *ergreifen* și *fassen* sunt frecvente), sigiliu indelebil al naturilor puternice : *Așa aștept aici și-nșfac / Ce ochi și mîini găsesc pe plac !* ; corolarul ei, în relațiile interindividuale și istorice, va fi nu numai o morală *ad hoc*, a utilitarismului, ci chiar o teorie machiavelică a vicleniei ca supremă „artă" a războiului, precum și o ideologie elitară. Fragmentele care alcătuiesc amintitul „domeniu al ditirambilor" o completează prin profesarea deliberată a agresiunii (fragm. 81), a iubirii utilitare (fragm. 29), a ambiției nemăsurate (fragm. 84), a necesității de „a silui adevărul" (fragm. 105) etc. Această temă se nuanțează, însă, încă din tinerețe, exprimînd odată caracterul antinomic al ființei umane (poetul se simte și fluture agil, și floare splendidă și vorace care-l înghite : *Dies alles bin ich — schaudernd fühl ich's nach — / Verführter Schmetterling, einsame Blume, / Der Geier und der jähe Eisesbach...* — „An die Melancholie") ; și ilustrînd altădată cucerirea personală a fericirii înseși : *Fericire, mîndră pradă ! / Jos, dar nu-nde-ajuns ți-e zborul, / Mîine în veci, azi niciodată ; / Ți-e prea tînăr vînătorul ? / Ești chiar drumul spre păcate, / Dintre toate / Cel mai dulce-răpitorul ?* În *Ditirambii lui Dionysos*, această temă — care a alimentat amoralismul din *Dincolo de bine și rău* (1886) — se descarcă, într-un fel, de orice practicism imediat, transcende sfera interacțiunii umane, pentru a se centra asupra antinomiei interioare a poetului-profet *(el însuși mască pentru sine, / el însuși pradă pentru sine !* se spune în primul ditiramb, *„Doar un nebun ! Doar un poet !"* ; și, mult mai limpede, în cel de al treilea, „Printre păsări de pradă" : *O Zarathustra, / cel mai crunt Nimrod ! / Ieri încă vînător de Dumnezeu, / năvod al oricărei virtuți, / săgeată-a răului ! / Acum — / vînat de tine însuți, / tu propria ta pradă, / în propria ta carne-nfipt...)*, fie raportul individului uman cu divinul, concretizat — în „Tînguirea Ariadnei" în fața lui Dionysos — ca total abandon al ființei terestre în posesiunea numinosului, ca extaz al dureros-voluptuoasei pierderi



Scanned with OKEN Scanner

de sine : *De-nenumitule ! Ascunsule ! Temutule ! / Tu, vînător de dincolo de nori / Trîntită-n colb de fulgerele tale, / Tu, ochi semeț, ce mă scrutezi din întuneric ! / Astfel zăcînd, / mă strîng, mă zvîrcolesc muncită / de mii de chinuri veșnice, / săgetată / de tine, cel mai sălbatic vînător, / necunoscute — Zeu...*

O altă temă dominantă, cum e aceea a însingurării orgolioase și disprețuitoare de semeni, primește, de-a lungul anilor, o rezolvare similară. Imagistica ei specifică debutează cu viziunea vulturului solitar care se rotește aparent impasibil peste abisuri (ca în una din primele poezii, „Auf nackter Felsenklippe steh ich"), semnificînd, în primul rînd, libertatea desăvîrșită a a-patridului (*Ich bin wohl nie gebunden / An Raum und fluchtge Stunden ! / Bin, wie der Aar so frei !* — în „Ohne Heimat") ; sentiment amendat, apoi, și înlocuit cu acela de singurătate dezolantă în pragul iernii a celui ce nu are patrie („Însingurat"). Prin introducerea imaginii pinului din vîrf de munte, care atrage trăznetul („Pin și trăznet") se atașează acestui motiv o semnificație în plus : sfidarea încrezătoare a primejdiei, ca semn al elecțiunii sorții (*Zu nah ist mir der Wolken Sitz. / Ich warte auf den ersten Blitz).* Survine, apoi, un motiv complementar — al tăcerii —, ca indiciu al acumulării lăuntrice, în perioada de inițiere, a celui ce are de îndeplinit un rol profetic (un catren al *Sentințelor din anii 1869—1888* notează : *Cine are multe de vestit / Tace-n sine multe, gînditor ! / Cel s-aprindă trăznetul sortit / Trebuie mult timp să fie nor.).* Accentul cade, la un moment dat, pe izolarea socială și morală a înțeleptului, recomandată tocmai pentru a fi de folos poporului *(Dem Volke fremd und nützlich doch dem Volke, / Zieh ich des Weges, Sonne bald, bald Wolke — / Und immer über diesem Volke...*, așa vorbește înțeleptul în catrenul 49 din *Scherz, List und Rache).* Dar suprema expresie a acestei însingurări reclamă, ca arie interioară, mistuirea de sine, și își află forma majoră în splendidul poem „Ecce homo" : *Da ! Din ce mă trag iau seama ! / Ard nepotolit ca flama, / Și mă mistui, mă frămînt. / Tot ce-apuc, se face pară, / Tot ce las, cenușă zboară : / Negreșit, văpaie sînt.* În *Lieder des Prinzen Vogelfrei,* imaginea albatrosului înlocuiește, pentru o dată, pe cea a vul-



Scanned with OKEN Scanner

turului („Liebes Erklärung"), dar semnificaţiile se păstrează intacte. Fragmentele finale, la rîndul lor, consemnează, în legătură cu această temă, aceeaşi inserţie în biografic şi social : fragmentul 24 marchează atracţia irezistibilă a riscului *(Wo Gefahr ist, / da bin ich daheim, / da wachse ich aus der Erde)* ; sentimentul orgolios al grandorii capătă o formulare apodictică : *Wie komme ich durch das Stadttor ? / Ich verlernte es, unter Zwergen zu leben* (fragm. 41) ; conştiinţa propriei înţelepciuni îl obligă pe poet să se reprezinte sub forma vanitos-orbitoare a soarelui care „scoate ochii liliecilor" pe care-a vrut să-i lumineze (fragm. 42) ; singurătatea e considerată ca o stare de graţie sub pavăza zeilor : *Singurătatea nu se sădeşte : ea se coace... / Şi trebuie în plus să-ţi fie soarele prieten...* (fragm. 63) etc. Mi se pare limpede că toate aceste texte reflectă situaţia concretă a lui Nietzsche în mijlocul contemporanilor săi, începînd cu peregrinările şi domiciliile lui în afara graniţelor Germaniei (în Elveţia, Italia şi Franţa), continuînd cu vicisitudinile profesionale şi sfîrşind cu amărăciunea prieteniilor pierdute : rezonanţa biografică transpare chiar pentru un cititor neavizat. Sinteza pe care o realizează, însă, *Ditirambii lui Dionysos* se ridică deasupra acestor contingenţe. În primul ditiramb imaginea vulturului nu mai simbolizează rapacitatea în ordine biologică şi socială, ci o condiţie de ordin spiritual — foamea de adevăr a poetului care, asemenea unei răpitoare, vînează aspectele contrastante ale realului ; ca atare, însingurarea nu e atît un act voluntar, dictat de orgoliu, cît o notă a destinului său tragic ; de aceea, însingurarea poetului le apare celorlalţi oameni ca o *însingurare în sine,* ca o nebunie : motivul nebunului şi al măştii contrapunctează mereu, în primul ditiramb, motivul poetului : *Într-un cuvînt / ca vulturul şi ca pantera / sunt poftele poetului, / poftele* tale, *zi de zi mascate, / nebunule ! poetule !* Şi, mai departe : *Aceasta, da, e fericirea ta : / o fericire de panteră şi de vultur, / o fericire de poet şi de nebun !* Bineînţeles, cîntecul cel mai pur al însingurării de destin este cel al profetului, al lui Zarathustra. Al patrulea ditiramb, „Semnul de foc", recurge deopotrivă la imaginea insulei şi a muntelui pentru a

sugera această retragere din lume, această situare pe verticala contactului cu numinosul. Ultima semnificație a solitudinii (care nu este încă totală, deoarece din insula sa muntoasă Zarathustra adresează „năierilor rătăciți" semnalul de foc al propriei sale arderi, care este totodată o luare de contact cu lumea din jur, *un semn de întrebare pentru cei ce au răspunsul)* e, fără îndoială, moartea. Nietzsche o exprimă exemplar prin nostalgia eului său liric după „cea de a șaptea singurătate" : *Singurătăți, cunoaște șase pînă-acum — / Dar marea însăși solitarului nu-i fu de-ajuns, / în insulă urcînd, o flacără a devenit pe munte, / acuma după-a șaptea singurătate își / aruncă undița-ndărăt s-o prindă...* Cît timp trăiește, în deplinătatea forțelor sale profetice, al căror glas îmbracă forma stihiilor naturii *(Bănuitor, și mohorît, și plin de bube, / ca un spion înalt — / dar, dintr-odată, fulger / aprins și fioros, un trăznet / al cerurilor, din abis : / — chiar muntele se zguduie / din măruntaie... // Cînd ura și fulgerul / una se fac, doar un blestem — / în munți își cuibărește mînia Zarathustra, / ca norul de furtună alunecă pe drum),* sensul însingurării înțeleptului se suprapune refuzului orgolios al faimei, precum și preferinței pentru eternitate, așa cum le scandează grindinoasele versuri din ditirambul al șaptelea, „Ruhm und Ewigkeit".

Mă voi opri, în fine, la o temă înrudită cu cele anterioare, aceea a acceptării radioase a destinului, motivul hölderlinian al lui *amor fati.* De data aceasta, așa cum indică diverse poeme, ca și fragmentele din „sfera ditirambilor", sursa este nu biografică, ci cultural-livrescă. Unul din izvoare îl constituie Goethe, căruia, la începutul *Cîntecelor Prințului Vogelfrei,* Nietzsche îi consacră trei catrene ce formează un fel de omagiu-parafrază : finalului arhicunoscut din *Faust (Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis // ... // Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan)* i se dă o replică în spiritul serios-sarcastic al filozofiei nietzscheiene : *Das Unvergängliche / Ist nur dein Gleichnis ! //.../ Das Ewig-Närrische / Mischt* uns *hinein...* Diferența este de ton și, deopotrivă, de concepție, de cîntec și de viziune : Goethe își încheie, apoteotic, o grandioasă secțiune prin destinul uman ca act de voință a divinității, Nietzsche deschide, la modul serios-ironic, o



Scanned with OKEN Scanner

perspectivă pesimistă asupra mașinăriei metafizice a lumii. Căci, între cele două distihuri citate mai sus, Nietzsche introduce o strofă revelatorie pentru concepția sa despre destin : *Welt-Rad, das rollende / Streift Ziel auf Ziel : Not — nennt's der Grollende, / Der Narr nennt's — Spiel...* A doua sorginte se află, fără îndoială, în tînărul Hölderlin, cel exaltat de „idealurile umanității". La început tema *amor fati* apare mascată de motivul „zeului necunoscut", căruia poetul vrea să-i slujească : *Ich will dich kennen Unbekannter, / Du tief in meine Seele Greifender, / Mein Leben wie ein Sturm Durchschweifender, / Du Unfassbarer, mir Gewandter !* („Noch einmal eh ich weiterziehe"). Odată cu „lirica anilor 1869—1888", semeția se răstoarnă într-un fel de complex de inferioritate, ca în „După o furtună nocturnă", unde cadențele hölderliniene preiau drama lui Faust confruntat cu Duhul Pămîntului : în fața forțelor supranaturale, omul se simte doar un vierme (*Wurm*), doar o „luminiță rătăcitoare", o aparență (*Irrlicht*). Înțelegerea și acceptarea sorții se realizează, începînd cu *Scherz, List und Rache*, ca inteligență practică, vizînd succesul („Mein Glück"). O ușoară trecere de la tonul săltăreț-cantabil al tinereții (*Heidideldi ! / Verlass mich nie ! / Mein Glück du heller Stern !*) la un acord mai grav, ca în *Lieder des Prinzen Vogelfrei*, indică schimbarea de optică asupra destinului. Prozaic dar categoric, lucrurile sunt spuse în fragmentele tardive : *Aceasta mi-a fost ultima înțelepciune : / voiam exact ce trebuia : / în felu-acesta l-am supus pe „Trebuie"... / de-atunci nu mai există pentru mine „Trebuie"...* (fragm. 20) ; idee care revine în fragmentul 58 : *Tu nu mai poți răbda / să-ți poruncească soarta ? / Iubește-o, nu ai de ales !* Ca o ultimă formulare a temei apare pledoaria pentru „divina artă a uitării" (fragm. 67), variantă a acceptării necondiționate a destinului prin dezbărarea de orice povară, prin „aruncarea în mare", prin trăirea extatică a prezentului.

Dar toate aceste variații pe aceeași temă a lui *amor fati* nu ajung la expresia lor plenară decît în ditirambul al șaptelea, „Faimă și eternitate". Aici raportul dintre necesitate și libertate capătă accente cu totul memorabile, prilejuind poetului un final de mare și solemnă rezonanță, în care imaginea cosmică se suprapune exact



Scanned with OKEN Scanner

meditației filozofice, în care trăirea lirică nu se sfiește de ariditatea conceptelor : *Supremă constelație-a ființei ! / Tăbliță cu imagini fără moarte ! / Vii tu spre mine ? / Ce nimeni n-a văzut, / splendoarea ta cea mută — / cum ? nu se pierde din privirea mea ? // Scut al necesității ! / Tăbliță cu imagini fără moarte ! / — dar tu acuma știi : / ce toți urăsc, / ce numai* eu *iubesc : / este să fii* etern ! / *deci* necesar ! — / *iubirea mea ia foc / mereu și numai din necesitate. // Scut al necesității ! // Supremă constelație-a ființei ! / — pe care nici o vrere n-o atinge, / pe care nici un Nu n-o pîngărește, / eternă afirmație-a ființei, / eu te afirm etern : / căci te iubesc, Eternitate !*

Mult mai semnificativă pentru domeniul poeticului ca atare se manifestă diferența de la *nivelul expresiei.* Ar fi greșit, însă, să considerăm *Ditirambii lui Dionysos* ca o simplă formă superioară a elaborării, ca o trecere firească de la treapta unui material brut, la cea a unuia prelucrat artistic. Caracterul ocazional al *Sentințelor din anii 1869-1888,* ca și tipul de lirism epigramatic al poezioarelor din *Glumă, răutate și răzbunare* (rezultate din fuziunea a două planuri : unul al biograficului pur, altul al biografiei spirituale — în speță, influența lui Voltaire și a moraliștilor francezi) nu trebuie să ne înșele : aceste forme de lirism sunt la fel de elaborate ca și ditirambii. Material brut, în adevăratul sens al cuvîntului, ne oferă doar postumele care formează așa-numita „sferă a ditirambilor", care, de fapt, lasă impresia de șantier literar, de lucru nefinisat.

Tot așa, mi se pare riscant a vedea superioritatea literară a *Ditirambilor lui Dionysos* exclusiv ca un spor metaforic, ca un pasaj de la un stil direct și propriu, la unul figurat. Stilul aforismelor lui Nietzsche, stilul poeziilor sale epigramatice are o pronunțată concreteță, un avînt liric remarcabil, care se sprijină, amîndouă, pe o imagistică concretă : ideia se încheagă aproape întotdeauna nu într-un plan abstract, al conceptelor, ci ca o sugestie licărind îndărătul unui ecran metaforic. Ideia de fericire, de consonanță cu ursita, de pildă, este exprimată printr-o imagine care sugerează exact transformarea adversității lumii în alianță profitabilă : *De cînd am obosit căutînd, / Găsesc de toate cele. / De cînd mi-a stat*



Scanned with OKEN Scanner

*în cale-un vînt, / Îmi suflă toate-n vele.* Imaturitatea agresivă și tăioasă e divulgată cu ajutorul unei „metafore a ruginii" : *Auch Rost tut not : Scharfsein ist nicht genung ! / So sagt man stets von dir : „er ist zu jung !"* („Rost"). Lapidaritatea enunțului, linearitatea gîndirii nu exclud deloc suportul imagistic, reprezentarea vizuală : *„Wie komm ich am besten den Berg hinan ?"— / Steig nur hinauf und denk nicht dran !* („Aufwärts"). Ironia funcționează tot prin intermediul imaginii plasticizante : *Trudiții au pe soare-o ură sumbră ; / Ei cred că pomii cresc ca să dea umbră !* („Gîndurile celor osteniți"). Uneori, un lexic net „anti-poetic, mai ales pentru epoca lui Nietzsche, furnizează materialul imagistic-concret necesar demascării inautenticității intelectuale : *„Orice cheie, ca un fum / să se risipească, / Doar speraclele de-acum / să se-nvîrtă-n broască ! // Da, așa gîndesc toți cei / Care sînt doar false chei.* („Dorințe deșarte"). Cît de adînc poate să servească metafora o idee pur filozofică, precum cea a unui univers fără început, ne-o dovedește această mică bijuterie lirico-metafizică : *Alle ewigen Quell-Bronnen / Quellen ewig hinan : / Gott selbst — hat er begonnen ? / Gott selbst — fängt er immer an ?*

Reala superioritate poetică a *Ditirambilor lui Dionysos* ține, la nivelul expresiei, de capacitatea de orchestrare a temelor și motivelor în structura unitară a unui discurs liric de o mare varietate tonală. Dacă ditirambii 4 și 5, „Semnul de foc" și „Apune soarele", sînt unitari, ca imagistică și ca registru liric, centrați — primul asupra temei singurătății, al doilea asupra dorinței de moarte, ceilalți, în schimb, dezvoltă fiecare o reală gamă de atitudini lirice, al cărei ambitus merge de la contemplarea melancolică a naturii, la falsa ironie și la sarcasmul necruțător, la dispreț și la ură, la starea de extaz și la proferarea de blesteme. Un pathos al rostirii dizolvă într-o expresie liric-omogenă materialele diverse, contradictorii ale trăirii : imensul trop al ditirambului devine astfel unitar, datorită forței cu care eul liric se confesează. Teme și motive, gesturi și atitudini, idei și sentimente care, de-a lungul anilor, s-au concretizat, pe rînd, în diverse poezii, mai scurte sau mai lungi, independente una



Scanned with OKEN Scanner

de alta, — devin acum o singură substanță poetică, un fel de plasmă patetică în lichidul căreia vechile celule capătă o nouă, nebănuită virtute germinativă ; ele alternează firesc, subsumate unei alte ordini, superioare, în limitele căreia primesc valențe inedite. În felul acesta, prozaicul și abstractul, gîndirea *terre-à-terre* și meditația elevată, cuvîntul banal și cel prețios, emoția și țîfna, — toate se contopesc pentru a compune o melodie furtunoasă, virilă, percutantă. Variatele exclamații, ironii, sarcasme, formule de limbaj uzual, formule parodice, subtilități și grosolănii, comparații șocante și diminutive penibile, adhortații și răbufniri temperamentale din ditirambul al doilea, *„Pustiul crește : vai celui ce s-ascunde-n el“*, se împrăștie și se adună din nou, asemenea unei tălăzuiri, cînd surdă, cînd hohotitoare. Exemplară mi se pare și „Tînguirea Ariadnei“, ditirambul al șaselea, ale cărui momente se leagă ca tot atîtea verigi de foc : setea de iubire (*Cine-mi mai dă căldură și iubire ? / Vreau mîini fierbinți ! / Și-n inimă jăratec !*), teroarea sacră (*De-nenumitule ! Ascunsule ! Temutule ! / Tu, vînător de dincolo de nori ! / Trîntită-n colb de fulgerele tale, / Tu, ochi semeț, ce mă scrutezi din întuneric !*), voluptatea suferinței (*Hai, săgetează-mă adînc ! / Încă o dată ! / Ah, ciuruiește-mi inima !*), gelozia divină, simțită ca un adevărat rapt (*Mi-auzi răsufletul, / mă iscodești în inimă, gelosule ! / — de fapt, gelos pe ce ? // ... / Neruşinatule ! Necunoscut și hoț / Ce-ai vrea să furi ? / Ce-ai vrea să afli ? // ... // Tu, zeu-călău ! // ... // Nu cîine, — tu mă vrei, sălbăticiune, / tu, cel mai groaznic vînător ! / mă vrei trufașă pradă, / Tîlhar de dincolo de nori...*), dorința de posesiune a intangibilului (*dă-te, ah ! dă-te-acum, / dușmane preasălbatic, / predă-te mie !*), supunerea necondiționată (*Nu ! vino iar ! / Cu toate chinurile tale ! Căci toate lacrimile mele / spre tine-și caută drum / și ultima văpaie-a inimii / ție ți-o aprind acum / O, vino iar la loc, / necunoscute zeu al meu ! / durerea mea ! / supremul meu noroc !...*) și, ca final, răspunsul lui Dionysos, formularea antinomiei irezolvabile a numinosului (*Fii înțeleaptă, Ariadna ! / Ai urechi mici, ai urechile mele : / Vîră-ți în ele-o vorbă înțeleaptă ! — / Nu trebuie să se urască-ntîi îndrăgostiții ? ... / Sînt labirintul tău...*).



Scanned with OKEN Scanner

Ca și pentru Hölderlin, cel al marilor imnuri din perioada de maturitate, imediat premergătoare nebuniei, structura ditirambilor nietzscheiani ține, în aceeași măsură, de exploziv și de continuu, adică de o translogică a emoțiilor cutremurătoare. Elementele prozodice, fie ca versuri izolate, fie ca strofe inegale, devin unități ale unei desfășurări dramatice, replici care fac să înainteze un tragic dialog cu sine însuși. O nouă structură a expresiei lirice se propune, astfel, poeziei moderne la finele secolului trecut: o „formă" liberă, deschis-închisă, asemenea torentului de lavă care-și modelează în drumul lui spre răcire cursul propriu și, totodată, vadul, închisoarea lui; „formă" solidară cu un anume patetism care va duce la cunoscuta „poetică a strigătului" pe care o vor practica expresioniștii.

Mai există și un al treilea nivel, cel al poeticului ca *angajament* existențial, în care se evidențiază statutul aparte al *Ditirambilor lui Dionysos*, drept chintesență a lirismului tragic. La acest nivel, poetica nu mai rămîne o simplă *praxis* a verbului, o simplă transfigurare în imagini a realului; la acest nivel, eul poetic apare angajat într-o trăire la roșu a ideilor, poeticul face corp comun cu metafizicul; cu ale cuvinte forma estetică a *Ditirambilor* devine un martor exemplar al *corpus*-ului de idei al gînditorului, exprimat la modul fulgurant în cele două cărți, *Nașterea tragediei* (1871) și *Nașterea filozofiei în epoca tragediei grecești* (1896).

Această concepție a fost remarcabil analizată de Gabriel Liiceanu în cartea sa despre tragic (*Tragicul, o fenomenologie a limitei și depășirii*, Buc., Univers, 1975). După cum arată gînditorul român, „Nietzsche acceptă viziunea schopenhaueriană din cartea a IV a *Lumii* ca *voință și reprezentare* („Suferința este fondul întregii lumi, viața umană este cea mai dureroasă formă de viață"), ca premisă a discursului său și i-o atribuie universului elin, ca viziune fundamentală a existenței în condiția ei pre-artistică. Percepută în fenomenalitatea ei (*als Ercheinung*), ca reprezentare (*Vorstellung*), devenire incontinentă a individualului supus nașterii, istoriei și morții, obiectivare a celor mai ireductibile conflicte și



Scanned with OKEN Scanner

a celor mai puternice contraste, existența *(das Dasein)* a fost resimțită de elin ca un prilej continuu de suferință *(Leiden)*. Întrucît a făcut în mod exemplar experiența grozăviilor existenței (*die Entsetzlichkeiten des Daseins*), conștiința elinului este dominată de *groază (Grausen)* și *spaimă (Schrecken)*. Dar acesta nu este tabloul complet al psihologiei care se naște în marginea unei atari condiții a existenței. *Groaza* și *spaima* sînt stările care se instalează în conștiința celui care nu a avut încă accesul la esența lumii (la Unul-Primordial sau Voință), și pentru care viața este trăirea nemijlocită a fenomenului, contact epidermic resimțit ca suferință. Pentru cine a făcut însă experiența cunoașterii esențiale și a văzut spectacolul Voinței care creează și distruge lumea dincolo de voința individului, conștiința nefericită capătă forma *melancoliei*. Melancolia este reflexul afectiv al actului cognitiv prin care individul resimte lumea ca insuportabilă nu la nivelul fenomenului, ci al esenței sale". (pp. 114-115). „În acest punct — continuă G. Liiceanu — Nietzsche se desprinde de Schopenhauer ; locul unui nihilism posibil îl ia afirmația de sine dusă pînă la extrem în universul compensativ al artei. Elinul va crea o *soteriologie* printr-un comportament estetic. Vom urmări acum momentele prin care se realizează această soteriologie : modalitatea *tetică* a consolării ; arta apolinică (sculptura și poezia epică) ; momentul *antitetic* : arta dionisiacă (muzica și poezia lirică) ; impactul cu esența și tentația aneantizării ; modalitatea *sintetică* a consolării : specia, deopotrivă apolinică și dionisiacă a tragediei. Vom vedea cum tragedia ca sinteză depășește consolarea realizată parțial și finit în arta apolinică, precum și momentul negativ al artei dionisiace, și se realizează pe sine ca dreptate a amîndurora și modalitate salutară supremă : consolarea metafizică *(der metaphysische Trost)*. Vom începe cu arta apolinică, modalitatea estetică prin care elinul a încercat să se elibereze de spaima lumii *fenomenale*, rămînînd s-o urmărim pe cea dionisiacă, drept revelare irațională a adevărului lumii *esențiale*. Prin formă frumoasă elinul învinge „lumea ca reprezentare", prin muzică își pregătește accesul la „lumea ca voință" ; dar ca „voință-reprezentare"



Scanned with OKEN Scanner

lumea nu va deveni suportabilă *(erträglich)* decît prin tragedie". (pp. 117-118).

În lumina acestor explicaţii, *Ditirambii lui Dionysos* ni se prezintă nu ca o formă oarecare de poezie, ci ca prototip al liricii : al acelei lirici care constituie „forma embrionară a tragediei". De fapt, ditirambul era, în Antichitate, cîntecul dansat al satirului, însoţitorul lui Dionysos, „omul dionisiac" ; formă de artă prin care individul uman tinde să se depăşească pe sine, ca individ, pentru a realiza un sentiment mistic de identificare *(eine mystische Einheitsempfindung)* cu ceilalţi oameni, cu natura, cu voinţa oarbă. Iată de ce *Ditirambii* nu sunt simplă afirmare, discurs despre beţia dionisiacă : ei sunt chiar ipostaza privilegiată a acestui amestec de beţie *(Trunkenheit)*, ameţeală *(Rausch)* şi exaltare *(Steigerung)* prin care se trădează prezenţa zeului, ei concretizează în faţa ochilor noştri *spectacolul* complex al acestor stări. Caracterul de spectacol al *Ditirambilor* nietzscheieni este evident : fie că se realizează ca pseudo-dialog în „Nur Narr ! Nur Dichter !" (toată partea centrală a poeziei constituie un citat, între ghilimele, deci replica unui partener absent, dar implicat), fie că se constituie din formule apelative directe, ca în „Pustiul creşte...", fie că se încheagă realmente ca un dialog („Tînguirea Ariadnei") cu zeul care apare în final. *Ditirambii* se impun ca nuclee virtuale de spectacol şi pentru faptul că eul liric care rosteşte discursul patetic se dedublează continuu : cel care vorbeşte este Zarathustra, dar el vorbeşte adesea despre sine ca despre un altul, îşi proiectează propriul comportament pe o scenă imaginară. Acest caracter scenic al *Ditirambilor* nu anulează nicidecum esenţa tragică, dionisiacă a conţinutului lor ; căci, după cum precizează G. Liiceanu, spectacolul tragediei este acceptat „ca percepţie şi reprezentare numai în măsura în care semnificaţiile se nasc *în spatele* imaginilor, numai în măsura în care arta apolinică (vorbă, fabulă, imagine, plastică în general) slujeşte un conţinut dionisiac (mimesisul unui monism universal, spectacolul monoton al conflictului simplificat) ; cu alte cuvinte, numai în măsura în care personajele poartă mască" (p. 130). De altfel, cine

este Zarathustra, dacă nu personajul-mască al autorului însuşi ?

Hermeneutica reală a *Ditirambilor* depăşeşte astfel „accidentele" biografice ale autorului, investigînd stratul cel mai adînc al biografiei spirituale. Climatul imagistic de violenţă şi agresiune, care domină întreaga sa activitate lirică, se diferenţiază, ca semnificaţie : înainte de *Ditirambi,* el vizează relaţiile interindividuale, istorice, se constituie ca o cronică a junglei sociale ; în cadrul însuşi al *Ditirambilor,* el devine o imagine metafizică de ansamblu, un tablou al măcinării intestine a Voinţei : viziunea cumplită a devenirii, aşa cum se naşte în ochiul celui ce contemplă, ca în-scenare estetică, esenţa lumii. Toate temele, motivele şi simbolurile care apar de-a lungul poeziilor lui Nietzsche capătă acum un alt sens. Vulturul care se roteşte pe deasupra abisurilor, contemplîndu-le şi visînd hoituri, nu mai este un simbol al omului superior, într-o societate dată şi datată, privindu-şi contemporanii de la înălţimea orgoliului său incomensurabil ; el este omul care a ajuns să vadă fondul ultim al existenţei, iar privirea azvîrlită în abisuri (în *propriile* abisuri, cum spune unul dintre ditirambi) înseamnă sondarea „insecurităţii sale existenţiale" ca om. La fel, masca atribuită, în primul ditiramb, poetului-nebun nu consemnează doar o ipocrizie în ordinea relaţiilor zilnice, sociale, ci figurează masca metafizică a artei ca atare, ecranul estetic ridicat între ochiul uman şi grozăvia fenomenală, a Voinţei universale ; iar veştmintele bălţate, graiul bălţat, „curcubeiele de minciuni" ale poetului simbolizează chiar aparenţele colorat-fermecătoare ale artei sale, concretul expresiei verbale în care emoţia resimţită *(Regung)* nu se poate despărţi de efectul său de vrajă *(Verzauberung),* de caracterul ei magic. Tot aşa motivul, extrem de frecvent şi variat, al rîsului nu trădează o relaţie interindividuală : în *Ditirambi,* el corespunde unei supreme bucurii artistice originare *(die höchste künstlerische Urfreude)* care nu e decît un mimesis al acelui „joc estetic pe care Voinţa îl joacă cu sine însăşi în plenitudinea eternă a veseliei sale", cum se spune în *Naşterea tragediei* (I, 68). Nu altfel ni se înfăţişează motivul, amintit mai sus, al uitării. G. Liiceanu precizează foarte bine :

„Histrionismul care nu și-a pierdut rădăcina sacră și care nu a trădat tema metafizică a jocului este o imitare a individului care a dat uitării accidentele ființei sale (statutul său civil și istoric) și care, sub impulsul beției dionisiace a muzicii, s-a metamorfozat în satir (omul dionisiac), a renăscut ca geniu al Naturii, și a căpătat astfel accesul la spectacolul primordial al raportului dintre lucrul în sine și aparență" (p. 130). Uitarea, „divina artă a uitării", nu punctează atît o indiferență cinică, un dispreț față de semeni, cît doar detașare și refuz de a răspunde de propriile fapte : ea este „divină", deoarece permite scufundarea în fluxul dionisiac al devenirii, contopirea cu Unul-Primordial în fiecare moment al existenței ; prin uitare, clipa acoperă eternitatea.

Așadar, semnificațiile ultime ale *Ditirambilor lui Dionysos* trebuie să fie citite în filigran : prin transparența acestuia se vede hermeneutica *Nașterii tragediei*. Incandescența lor lirică, structurată după legile imprescriptibile ale artei, reprezintă un suprem dublet apolinico-dionisiac : tentativa lui Nietzsche de a prinde, de a concretiza pe ecranul estetic al reprezentării verbale jocul originar al naturii, al formei ei superioare care este focul („focul ca astru", cum precizează el în *Nașterea filozofiei...*, ca lecție învățată de la pre-socratici). „Dacă participă la foc, sub efectul necesității — spune Nietzsche despre omul obsedat de problema libertății sale — atunci el este ceva mai rezonabil" (X, 41-42).

La o vîrstă, încă viguroasă, dar marcînd capătul unei agitate existențe terestre, bîntuită de multiple extaze și eșecuri, poetul s-a simțit — poate și datorită aripei gingaș-pustiitoare a nebuniei — împăcat cu ideia morții. „Apune soarele" este ditirambul propriului său amurg, obiectivat în spectacolul natural al unui apus de soare : *Nu multă vreme vei mai înseta, / inimă pîrjolită ! / Promisiunea e în aer, / din guri necunoscute îmi adie, — / marea răcoare vine. // O, cum mă pîrjolea-n amiaz soarele meu : / binevenite fiți, cînd adiați, / nebănuite vînturi, / voi duhuri proaspete de după-amiază ! // Adie aerul străin și pur. / Nu mă momește noaptea / azvîrlindu-și / privirile piezișe-asupra mea ?... / Fii tare, inimă vitează ! / Să nu întrebi : de ce ? — / Zi a vieții*

*mele ! / Soarele-apune. / Undele uşoare / s-au şi aurit. / Cald respiră stînca : / nu şi-a dormit pe ea / norocul somnul lui de-amiază ? — / Cu licăr verde / mai saltă fericirea din abisuri...* Această melancolie, această consolare metafizică, — ce departe e de exclamaţia impulsiv-arogantă a tinereţii : *Sterben ? Sterben kann ich nicht !...*

Statutul aparte al *Ditirambilor lui Dionysos* e în funcţie de o dublă suire, în răspăr, ca spre nişte izvoare ale Nilului : recucerirea unui eroism al contemplării jocului orb şi nemilos al substanţei ultime a lumii, dublată de capacitatea de a-l face suportabil ochilor spiritului şi sensibilităţii prin organizarea lui estetică într-un cînt-spectacol originar care să refacă însuşi nucleul muzical-verbal al tragediei. O virilă, salutară funcţie consolatoare a artei, a poeziei în special, se afirmă astfel în aceste structuri verbale de cataractă în flăcări. În ansamblul operei sale lirice, *Ditirambii lui Dionysos* ni se impun ca o insulă vulcanică în mijlocul mării ; un pisc activ, convertind în elan vertical neîntreruptul, absurdul vuiet al apelor plate, şi scuipînd prin gurile sale de lavă un extatic strigăt al omului-artist, sfidarea individului capabil să-şi contemple limitele.

Scanned with OKEN Scanner

## Jorge Guillén
## sau
## poezia ca mitologie a lucrurilor

S-ar părea că, indiferent de formaţia culturală sau de arta poetică a creatorilor, Poezia nu se poate dispensa de Mituri. Într-un fel, o atare tendinţă se arată a fi înscrisă în demersul intim al oricărui limbaj. Herder vede în orice dicţionar, oricît de vechi, „un pantheon sonor", Schelling numeşte limbajul o „mitologie exsanguă", Leo Spitzer susţine că „limba cugetă înainte de toate mitologic", iar Ernst Cassirer vorbeşte despre o rădăcină comună a limbajului şi a mitologiei. Cu atît mai mult Verbul poetic caută mereu să-şi ipostazieze plăsmuirile, cuvîntul-nume manifestă o irepresibilă ambiţie de a se transforma în cuvînt-persoană, adică de a circumscrie o serie de atitudini curente, un fel de „comportament" mitic propriu. Vocaţia autarhică a cuvîntului face ca, în poezia modernă, o mulţime de vocabule, fixînd imagini sau metafore fundamentale, să devină adevărate cuvinte-cheie : personal, aş spune — adevărate personaje. Istoria poeziei stă mărturie. Odată cu depăşirea Romantismului, în spaţiul poetic lăsat liber prin căderea în dizgraţie a unor figuri şi teme mitice care ţineau de planul culturii, adică de viaţă reflectată, au început să se ivească alte făpturi, pur verbale, dar încorporînd în carnaţia lor sonoră datele unei vieţi trăite direct, reacţii ale spiritului şi sensibilităţii moderne faţă de arta şi lumea contemporană. În mod



Scanned with OKEN Scanner

surprinzător, imperiul vechilor personaje care au fascinat imaginația noastră — Prometeu sau Lucifer, Ulysse sau Faust, Orfeu sau Siegfried, Hercule sau Hyperion — este treptat cotropit de apariția insolită a unor vocabule scrise cu majusculă, care, fără a căpăta înfățișare omenească, nu se comportă prin aceasta mai puțin „omenește" decît cele dintîi : Cuvîntul și Tăcerea, Vidul și Ficțiunea, Absența și Neantul, Increatul și Inconștientul etc. Noua galerie de tipuri a poeziei moderne încetează, poate, de a mai fi antropomorfică, dar rămîne în continuare personalistă : poezia „dublează" realul, iar în aria fictivă creată aceste ființe pur nominale se dedau unui comportament mitic. Dacă, așa cum susține Hugo Friedrich, poezia modernă manifestă o înclinare deosebită pentru categoriile „negative" ale existenței, trebuie totuși să remarcăm că limbajul poetic modern nu renunță deloc la funcția sa mitopoetică, adică la capacitatea sa plăsmuitoare, la zămislirea de noi ființe mitologice ; doar atîta că, în loc să le nască într-un proces de afirmare, le dă viață din contrariul lui. Dar ce este mitologia, dacă nu o asemenea ne-lume, un asemenea anti-univers verbal, în care mișună ființe cu structuri antinomice, mai reale — într-un anumit sens — decît realul însuși, tocmai pentru că reprezintă nu individualități fenomenale, ci tipuri, categorii generale de existență ? Limba germană ne sugerează mai ușor această trecere de la *Unwelt* la *Umwelt*, de la un univers de ficțiuni trăite, creații ale imaginației noastre, la un univers înconjurător, la o preajmă alcătuită din chiar substanța lor evanescentă, dar nu mai puțin prezentă și tiranică. Abia așa, adică hrănindu-se din propria sa substanță verbală — nu din datele concrete ale unui Eu sau ale unui Univers, pulverizate amîndouă — devine poezia de azi o aventură a limbajului, a unui limbaj suficient sieși. Cînd la întrebarea nietzscheiană „Cine vorbește ?", un Michel Foucault răspunde „Cuvîntul vorbește", funcția mitopoetică a limbii este implicit afirmată. Mai mult, Limbajul însuși devine, pentru poetul modern, prima ființă mitologică a lumii sale : ființă activă și metaforică, al cărei glas pare doar a fi glasul Poetului, și a cărei structură pare a fi structura Realului. În fond, poetul modern este chemat „să cedeze inițiativa cuvin-



Scanned with OKEN Scanner

telor“ : în felul acesta, poetul nu mai este decît *ocazia* de a se manifesta a Poeziei.

O sumară trecere în revistă a cîtorva poeți moderni ne va convinge că Limbajul, asemenea lui Zeus, zămislește generații succesive de zei mai mărunți : unii îl confirmă, alții îl neagă, unii îi întreţin existența, alții i-o sapă ; unii stăpînesc realul datorită concreteții lor ireductibile, alții îl înlocuiesc cu forma goală a numelui lui ; unii tind să redea poetului ceea ce lumea din jur i-a furat, alții fac din eu un simplu epifenomen al materiei ; dar și unii, și alții, în aceeași măsură, conlucrează de fapt la imperialismul substanțial al Verbului. Democrația utopică a lui Whitman, Visul și Fantezia — odrasle puse în libertate de către Noaptea romantică — la Nerval și Baudelaire, Vocalele și Clipa lui Rimbaud, Luciditatea lui Poe din care derivă Ficțiunea lui Wallace Stevens, Momentul infinitezimal al lui Char, Neantul și Tăcerea la Mallarmé, — ce sunt, acestea toate, dacă nu ființe mitologice specifice poeziei moderne ? Dar limbajul creator de mituri dizolvă deopotrivă densitatea realului obiectiv : Spațiul interior al lui Rilke (acel „Weltinnenraum“ în care obiectul e „vom allem Zufall fortgenommen, jeder Unklarheit entrukt“), Elementele ceremonioase la Saint-John Perse, „Tărîmul pustiu“ la Eliot, Increatul la poeții români Lucian Blaga și Ion Barbu, „eul modern“ la Gottfried Benn, Obiectul la Francis Ponge, — toate acestea sunt plăsmuiri ale spiritului poetic care dislocă Realul obișnuit, pentru a ne propune o „supra-realitate“ de tip poetic, ale cărei „aventuri“ — asemenea peregrinărilor și întîmplărilor lui Odiseus — capătă semnificații general umane.

Polarizînd în mituri ale originii și mituri ale sfîrșitului, complet laicizate sau păstrînd reziduuri de trăire religioasă, refuzînd orice figurație antropomorfică, dar însușindu-și un „comportament“ care amintește reacțiile veschilor zei ai Antichității, pozitive sau negative, toate aceste plăsmuiri constituie *zeii* mitologiei lirice a timpului nostru. Ele își dispută poetul modern, pentru a face din gura lui propriul lor oracol. Probabil că cel ce se închină nu-mai uneia dintre ele e urmărit de furiile celorlalte, după cum cel ce le cultivă pe toate nu e ocrotit de nici una. În fine, se poate ca poetul care va cuteza să se ia la întrecere



Scanned with OKEN Scanner

cu una dintre ele va fi pus să-şi încerce instrumentul de-a-ndoaselea, şi, înfrînt, asemenea lui Marsyas, va fi aninat de crengile unui pin şi jupuit de viu. Căci comportamentul mitic implică, fără îndoială, devorarea mitopoetului de către propria sa faună mitologică. [1]

*

* *

În cartea sa *Sprache und Mythos,* Ernst Cassirer prezintă în felul următor naşterea similară a conceptelor lingvistice şi a celor mitice : „Cînd pe de o parte eul este în întregime stăpînit de o impresie momentană şi «posedat» de ea, iar pe de altă parte, între el şi lumea exterioară există o tensiune extremă, cînd fiinţa exterioară nu e numai privită şi intuită, ci ea însăşi asaltează omul pe neaşteptate şi fără tranziţie, în sentimentul spaimei sau al speranţei, în sentimentul temerii sau al dorinţei satisfăcute şi depline, atunci curentul, ca să spunem aşa, trece : tensiunea se descarcă, excitaţia subiectivă se obiectivează, ea capătă în faţa omului figură de zeu sau de demon".

O asemenea „figură" primesc, de la început, în poezia lui Jorge Guillén, *lucrurile,* — fie că sunt numite în general şi prezentate global (*las cosas, eso mundo, esa realidad* etc.), fie că apar, pe rînd, fiecare cu înfăţişarea sa proprie, inconfundabilă (*primavera delgada, aquel jardin, el mar en el viento, la verde estella, un balcón, la noche, la calle, los astros* etc., etc.). O superbă sfială, sau poate convingerea secretă că eul este, într-adevăr, „haïssable", l-au făcut pe Guillén să situeze în inima poeziei sale nu palpitul hipersensibil al unei conştiinţe supralicitate de fantasmele realului, ci — dimpotrivă — chiar această realitate, relieful concret, strălucitor şi metamorfic al lucrurilor, asemenea unei fascinante *Umwelt :* Preajma însăşi, diversă şi inepuizabilă, cu întreaga ei

---

[1] Ideile de mai sus au fost dezvoltate în articolele mele „Dialectica liricii moderne" (Cf. Ştefan Aug. Doinaş : *Poezie şi modă poetică,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1972), „Mitul «eului modern» în lirica lui Gottfried Benn" şi „Cîteva mituri ale poeziei moderne" (Cf. Ştefan Aug. Doinaş : *Orfeu şi tentaţia realului,* Ed. Eminescu, Bucureşti, 1974).



Scanned with OKEN Scanner

„istorie“ materială. Obsesia existenţială, teroarea metafizică de care vorbeşte un Heidegger — „die essenziale Proximität der Dingen“ — este, dintr-o dată, răsturnată, convertită într-o vecinătate exultantă. *Dependo de las cosas*, strigă Guillén, iar acest strigăt nu mai este vaietul ancilar al unei fiinţe strivite de lumea înconjurătoare, ci şi afirmarea metafizică a unei conştiinţe zămislite în şi avivate mereu de relaţia fundamentală cu realitatea din jur. La fel de apropiate, şi la fel de esenţiale, lucrurile lui Guillén nu mai inspiră oroarea faţă de materie a unui spirit încătuşat, ci siguranţa unui contact nemijlocit şi binefăcător, intimitatea radioasă şi plină de har cu elementele şi formele îmblînzite ale naturii şi civilizaţiei.

*Respiro,*
*Y el aire en mis pulmones*
*Ya es saber, ya es amor, ya es alegría...*

Marea şi singura dorinţă a poetului este de a trăi şi de a răpi pentru sine

*...esa realidad que me sostiene,*
*Me encumbra,*
*Y a través de estupendos equilibrios*
*Me supera, me asombra, se me impone.*
(„Mientras el aire es nuestro“)

Poate că nu este deloc întîmplător că poemul explicit al relaţiei eului cu lumea înconjurătoare, al modului în care se naşte *mitologia lucrurilor* la Jorge Guillén este tocmai poezia liminară a volumului *Cantico*, adică „Más allá“. Sub aparenţa sa cosmogonică, predominantă îndeosebi în partea I, acest poem este, de fapt, naraţiunea unei mitogeneze poetice, povestea unică a felului în care Guillén percepe comportamentul realului obiectiv. Impulsionată de un adevărat nerv, nu numai epic, ci chiar dramatic, constituirea *mitului lucrurilor* se desfăşoară organizat şi dialectic, într-o necontenită mişcare care pen-



Scanned with OKEN Scanner

dulează între cei doi poli relaţionali : eul poetic şi realitatea înconjurătoare. Voi examina pe rînd momentele marcate ale acestei mişcări.

Strofa I debutează cu o paranteză care constituie un fel de aşezare în poziţie : conştiinţa recurge la ajutorul simţurilor *(El alma vuelve al cuerpo, / Se dirije a los ojos)* pentru a forţa contactul cu realul (*Y choca*). Rezultatul este instantaneu şi copleşitor, tradus la modul exclamativ : *¡ Luz ! Me invade / Todo mi ser. ¡ Asombro !* Senzaţia simultană de lumină şi de întuneric dă măsura impactului extraordinar al eului cu lumea obiectivă, şoc de o forţă insuportabilă, al cărui rezultat nu e o constatare distantă, ci un strigăt. După această trecere bruscă, de la paranteza narativă la extazul din final, urmează în mod necesar un fel de *respiro* descriptiv : peisajul cosmogonic din strofele II, III şi IV, culminînd cu prima certitudine — limitarea şi concentrarea de sine : mersul timpului, zgomotele, culorile, lumina încă difuză a zorilor, consistenţa materiei dispunîndu-se în lucruri, — toate acestea circumscriu şi intensifică realitatea eului. Strofa V formulează una din puţinele întrebări ale acestui poem al certitudinilor : *¿ Hubo un caos ?* Întrebare, de altfel, neesenţială, întrucît ea vizează trecutul, un trecut care — în faţa prezentului, a orbitorului *hic et nunc* care predomină în toată lirica lui Jorge Guillén — nu mai are nici o valoare adevărată. Peisajul cosmogonic continuă în strofele V, VI şi VII, prin acumulare de date exterioare şi impresii subiective, pentru a conduce spre a doua certitudine (strofa VII, versul 4) : prezenţa peste tot a miraculosului : *lo extraordinario* este identic egal cu *el todo*. Următoarele două strofe (VIII şi IX) convertesc această impresie, care se funda spaţial, într-o dimensiune temporală : extraordinarul constă în faptul că lucrurile, în afirmarea lor de sine, fac din trecerea timpului o eternitate concentrată în clipa prezentă *(Y sobre los instantes / Que pasan de continuo / Voy salvando el presente, / Eternidad en vilo)*. Astfel e marcată a treia certitudine : eternitatea clipei. Dacă prima certitudine era de ordin psihologic (concentrarea în sine a eului), iar a doua avea caracter metafi-



Scanned with OKEN Scanner

zic (generalizarea miracolului), aceasta este de ordin poetic : ea corespunde artei, în general, și aspirației lui Rimbaud, în particular, — aceea de a salva clipa în durată. Un nou *respiro* intervine acum, necesar în economia dramatică a scenariului mitic pe care l-aș numi *legenda eului* : voința de a fi (strofa X), mărturisirea supremei fericiri (strofa XI), aspirația spre supratemporal (strofa XII), unirea cu vastitatea întinderilor marine (strofa XIII), extazul de a se simți *real* (strofa XIV) și, în fine, ancorarea în clipă (strofa XV), subliniată prin subtila diferențiere între *soy* și *estoy* : dialectica eu-lucruri confirmă prezența *hic et nunc*, prezența fizică a poetului *(Respiro. / Lo profundo es el aire)*, faptul real de a fi *aici* și *acum*. În felul acesta, partea întîia a poemului se încheie cu a patra certitudine, metafizic-poetică :

*La realidad me inventa.*
*Soy su leyenda. ¡ Salve !*

Mi se pare interesant de subliniat că, pentru cititorul (ca și mine) străin, care mai păstrează cu latina doar contactul istorico-cultural, interjecția finală, acel *Salve !* surprinzător și prețios, sugerează tocmai inserția într-o zonă intangibilă a timpului revolut (este un salut adresat într-o limbă *moartă)*, dar totuși prezent (prin sugestia la cultura concretizată în ea), garanția unei prospețimi care e, în primul rînd, a spiritului. Ceea ce se păstrează, din această confruntare între eu și lume, este răcoarea stimulantă a unei relații active în care conștiința de sine derivă din conștiința alterității obiectului.

Toată zona de mijloc a poemului „Más allá“ (părțile II, III, IV și V, compuse — fiecare — din cîte 5 strofe) este un fel de *descriere fenomenologică* a obiectului. Mai întîi se neagă posibilitatea unei iluzii pur subiective *(No, no sueño)* ; apoi se marchează caracterul imperativ al acestui real (particularizat în *almohada, lienzo, mano sobre embozo, cuerpo* etc.) care „se impune“ datorită plenitudinii sale consistente și misterioase, imposibilității de a fi asimilat conștiinței :

*Un más allá de veras*
*Misterioso, realísimo.*

(partea II) ; la analiză, acest real ni se desvăluie ca *familiar*, dar totodată *enigmatic*, *amabil* dar totuși *ireductibil*, *masiv* și *utilizabil*, instalat pînă la urmă, în pofida esenței sale de nepătruns, într-un echilibru liniștitor (partea III) ; transcris la modul enumerativ, el nu ne spune nimic, deoarece valoarea sa nu stă în diferența nominală, ci în caracterul miraculos al concreteței sale : *Nada más esto ? Sí, / Maravillas concretas.* Materie jubilantă, loc geometric în care irump energiile, el este învestit cu un har al înfățișării (*Gracia de Aparición)* care logodește umilința cu agilitatea, îi divulgă caracterul activ sub aparența pasivă. Orice exemplificare concretă a acestei materii — tăcerea unui zid, o rază de soare, un copac, o aromă — nu face decît să fortifice sentimentul unei relații jubilante *(Gozosa / Materia en el relación),* al unei relații amoroase, instituind aceeași realitate ultimă : un ceva, un *altceva,* care-și extrage esența din însăși alteritatea sa față de conștiința eului poetic. O alteritate resimțită, trăită ca *dar (dádiva)* al unei lumi de neînlocuit, întrucît e singura care obligă eul să se întoarcă spre sine însuși :

*...dádiva*
*De un mundo irremplazable :*
*Voy por él a mi alma.*

Partea V a poemului, simetric egală cu prima (15 strofe) e un *cîntec al extazului,* în care afirmațiile poetice și metafizice alternează : sentimentul perfecțiunii realului obiectiv inculcă poetului conștiința dependenței sale de lucruri :

*Dependo*
*Del total más allá,*
*Dependo de las cosas.*

Sentimentul acestei dependențe se justifică prin permanenta *surpriză* pe care o constituie, pe care i-o oferă lucrurile, prin *bucuria* inedită pe care i-o provoacă, prin *poziția centrală* — un centru situat pretutindeni — pe care-l obligă s-o ia. Vii, însuflețite, lucrurile lumii se prezintă poetului ca o imensă aspirație spre infinit, ca



Scanned with OKEN Scanner

un *excelsior* universal. Dar, în același timp, această aspirație nu este o simplă potențialitate, ci o realitate în act, vizibilă sub forma particulară a unui Eden terestru :

*Es la luz del primer*
*Vergel, y aun fulge aquí,*
*Anti mi faz, sobre esa*
*Flor, en este jardin,*

care concentrează întreaga veșnicie în clipa prezentă, în prezența omului, a omului-poet, — instaurator de relații cosmic-muzicale.

Pe baza poemului „Más allá“ — fără îndoială una din rarisimele creații poetice moderne în care lirismul contactului cu lucrurile se împletește în mod inextricabil cu meditația asupra universului, în care patetismul extatic al confesiunii se înfrățește cu jocul clar și precis al conceptelor — se poate vorbi, într-adevăr, despre înrudirea lui Jorge Guillén cu fenomenologia. Așa cum ni se prezintă, conștiința poetică a lui Guillén este „intenționalã“, iar lumea obiectelor pare „o lume pentru conștiință“. În nici o altă lirică, relația eu-univers obiectiv nu capătă un atît de manifest și acuzat caracter fenomenologic. Dar acest caracter nu trebuie să ne înșele : o asemenea relație ține, în același timp, de structura și orientarea oricărei poezii majore care, precum se știe, este prin excelență o „viziune asupra lumii“. Un mic recurs la textele lui Husserl ne va ajuta să marcăm niște deosebiri necesare. Iată ce spune autorul cărții *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* : „*Dès lors, même si le sens des mots permet clairement de parler de l'“être réel du moi humain et de son vécu de conscience dans le monde, et de parler de divers aspects de cet être réel du point de vue des connexions „psycho-physiques“, en dépit de tout cela il est clair désormais que la conscience considérée dans sa pureté doit être tenue pour un système d'être fermé sur soi, pour un système d'être absolu dans lequel rien ne peut pénétrer et duquel rien ne peut échapper, qui n'a pas de dehors d'ordre spatial ou temporel, qui ne peut se loger dans aucun système spatio-temporel, qui ne peut subir la causalité d'aucune chose, ni exercer des causalités sur aucune chose, — si l'on suppose*

que la causalité a le sens normal de la causalité naturelle qui institue de dépendance entre des réalités" (Trad. P. Ricoeur, p. 164).

Or, mi se pare evident, conştiinţa poetică a lui Jorge Guillén nu este deloc „închisă în sine", ci — dimpotrivă — întreţine o relaţie de causalitate cu lumea obiectivă a lucrurilor ; iar garanţia autenticităţii şi calităţii ei stă tocmai în capacitatea sa de „a se instala într-un sistem spaţio-temporal", enumerîndu-i, cu euforie, coordonatele.

Puţin mai departe, acelaşi Husserl scrie : „D'autre part, l'ensemble du monde *spatio-temporel* dans lequel l'homme et le moi humain viennent s'insérer à titre de réalités individuelles subordonnées, a en vertu de son sens un être purement intentionnel ; il a par conséquent le sens purement secondaire, relatif d'un être pour la conscience. C'est un être que la conscience pose dans ses propres expériences et qui par principe n'est accessible à l'intuition et n'est déterminable que comme ce qui demeure identique é dans le divers motivé des apparences, — un être qui *au-delà* de cette identité est un Rien". Or, mi se pare la fel de evident, *las cosas* de care vorbeşte Guillén n-au deloc un sens pur secundar, ci manifestă o prioritate ontologică faţă de conştiinţă, fiind chiar cauza delimitării, concentrării şi activizării ei. „Toute chose donnée corporellement peut également ne pas être : nul vécu donné corporellement n'a la possibilité de ne pas être également", susţine filozoful german ; în timp ce poetul spaniol afirmă, invers, necesitatea existenţei corporale a obiectului drept cauză necesară şi suficientă pentru existenţa conştiinţei.

În această diferenţă se percepe deosebirea dintre filozofie şi poezie, dintre meditaţia speculativă şi creaţia lirică, dintre cunoaşterea filozofică şi cunoaşterea mitică. Husserl începe prin „a pune în paranteză" teza lumii reale : chiar dacă realul nu există, spune el, conştiinţa eidetică persistă : esenţa lucrului se degajă din suma „schiţelor" succesive pe care acesta ni le oferă (celebrul exemplu al *mesei),* din materia ideală a datelor „trăite". Dimpotrivă, Guillén „pune în paranteză" (şi nu numai grafic, în primele versuri ale poemului) teza eului : chiar dacă conştiinţa ar dormi, contactul sensibil cu realitatea „văzută" o trezeşte, o obligă să reacţioneze. De ce ? Pentru



Scanned with OKEN Scanner

că — și aici atingem miezul tezei noastre despre poezia lui Guillén — acest real nu este inert și insensibil, ci — dimpotrivă — constituie o realitate vie și activă, o ființă plurală care se comportă mitic. Apariția lucrurilor umple spațiul vid înconjurător, face din acea *Unwelt* a spațiului pur, geometric, o *Umwelt* populată de energii și calități, o Preajmă care se afirmă ca o prezență benefică și întemeietoare ; datorită caracterului ei miraculos, extraordinar, datorită misterului permanent pe care-l conține în fiecare lucru luat în parte și, deopotrivă, armoniei organic-muzicale care se manifestă în structurile Totului. În viziunea poetic-mitică a lui Guillén, lucrurile comune, banale, cotidiene scapă legilor fizice ale materiei, evadează din anonimat, se încarcă cu o calitate organică, personală : spațiul încetează de a mai fi omogen, timpul încetează de a mai fi o scurgere informă și egală : *lucrul* și *clipa* instalează miracolul, *aici* și *acum* :

*La oscura eternidad ¡ oh ! no es un monstruo*
*Cesleste. Nuestras almas invisibles*
*Conquistan su presencia entre las cosas.*
(„Presagio")

Poezia „ca viață extremă" este tocmai percepția intimă, exultantă a acestei lumi de miracole mascate, descoperirea euforică a extraordinarului în masa cenușie a comunului, convertirea banalității în grație.

S-a vorbit despre anti-platonismul lui Jorge Guillén. Fără îndoială, el este implicat în această viziune mitică a lucrurilor : *las cosas* nu sunt cópii degradate ale unor realități suprasensibile, *las Ideas*, ci — dimpotrivă — poartă în ele adevărul frumos al locului și eternitatea concentrată în clipă. Nu e mai puțin adevărat însă că, dacă urmărim cu atenție comportamentul mitic al acestor lucruri, în alte poezii decît poemul „Más allá", vom observa nu numai o dată (ca în „Perfección", de pildă) cum înfățișarea obiectuală externă lasă să se întrevadă, prin interstițiile materiei, schema ideală a unor forme geometrice — cupola, rotunditatea, cercul etc. —, Tiparele preexistente lucrurilor, ca tot atîtea reziduuri ale unui pla-

tonism involuntar. Poate că o cercetare exhaustivă a acestei lirici, care ar vrea să urmărească în amănunt comportamentul mitic al realului, ar trebui să înregistreze, desigur, apariţia Fenomenului, acea „Gracia de Aparición" de care vorbeşte poetul, dar în acelaşi timp şi manifestarea mai discretă, a *Urphänomen*-ului (în sens goetheean) : *Cántico* este, în aceeaşi măsură, un cîntec al Lucrurilor şi un cîntec al Tiparelor adînci care se află în păstrarea Mumelor.

*
* *

După gînditorul Mircea Eliade (Cf. *Aspects du mythe),* comportamentul mitic, tipic omului societăţilor arhaice, adică omului care află în mit „izvorul însuşi al existenţei sale", ar consta în următoarele atitudini : „imitarea unui model transuman, repetarea unui scenariu exemplar, precum şi ruptura timpului profan prin deschiderea asupra Marelui Timp". În fidelitatea pe care Guillén o manifestă, desigur fără nimic programatic, faţă de un asemenea „scenariu" se poate manca deosebirea între poetul spaniol şi alţi poeţi moderni la care se observă, la fel, un fel de mitologie a lucrurilor, cum sunt francezul Francis Ponge şi românul Lucian Blaga. În poezia lui Jorge Guillén, dependenţa faţă de lucruri conferă acestora un comportament „transuman" (nu „suprauman", întrucît *las cosas* nu sunt antropomorfizate, ci doar receptate ca nişte „fiinţe" aparte, pline de iniţiativă şi de energie, fiecare cu înfăţişarea sa specifică), care se constituie ca un vast cîmp ideal de manifestare. Această manifestare este, mitic vorbind, „exemplară", întrucît configurează imaginea concretă a unui Paradis, rezultat în urma unei adevărate Geneze : contactul cu lumea situează eul în zarea, încă tulbure, abia străfulgerată de sfielile luminii dintîi, a unui marcat început în pragul fierbinte şi colorat, al unei *Origo.* În fine, omogenitatea timpului este negată : durata aglutinează în nuclee temporale, în Clipe privilegiate, transformînd peisajul pustiu al sistemului spaţio-temporal într-un „cîmp de forţe", cu momente puternic marcate.

Nu aşa se desfăşoară viziunea mitică a Lucrurilor la Ponge. Aici, aşa cum s-a subliniat recent (Cf. Gérard Ge-



Scanned with OKEN Scanner

nette : *Mitologiques),* „le parti pris des choses“ este mai curînd un „parti pris des mots“, deoarece — precum spune însuși Ponge — „parti pris des choses égale compte tenu des mots“ (*Méthodes,* p. 19). Mitologia lucrurilor la Ponge începe la nivelul etimologic al numelui lor („Peut-être, ce qui rend si difficile mon travail, est-ce que le nom du mimosa est déjà parfait“, spune el), nu la nivelul lor real, substanțial. O senzație de „véritable indigestion“ cuprinde eul poetic pongeian în prezența peisajului obiectual : pentru a se apăra de materia lor adevărată, poetul caută voluptăți în *materia verbală* a numelui lor : „pas d'autre mot qui sonne comme cruche. Grâce à cet U qui s'ouvre en son milieu, cruche est plus creux que creux et l'est à sa façon“. („La cruche“). Pe de altă parte, o continuă aplicație de a descifra în lucruri un comportament uman, de a le umaniza, de a degaja din ele semnificații omenești, face din demersul lui Ponge „un parti pris“ al cercetătorului obiectiv, nu al poetului vizionar. În felul acesta, lucrurile rămîn, pentru poetul francez, inerte și pasive, o *materie* și o *materie sonoră* (a numelui lor) care se oferă asemeni unui material docil, și din „prelucrarea“ căreia *l'objet* trece, programatic, în *objeu* („Le soleil lu à la radio“, 10). *Obiectul* lui Ponge e un „personaj“ mitic în *zona limbajului,* nu în zarea existenței sale reale.

Mai apropiat de Jorge Guillén mi se pare poetul, filozoful și dramaturgul român Lucian Blaga (1895-1961), atît prin instalarea *miracolului* în univers, propus ca țintă a demersului poetic, cît și ca viziune globală asupra lucrurilor. *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii,* spune Blaga în primul vers din prima poezie a primului său volum *Poemele luminii.* De fapt, există o bogată repartizare a miracolului în universul poetic blagian, și anume pe *pragurile* evenimentului vital : înmugurirea, nașterea, vestea, roirea albinelor, zorile etc. Anume momente ale timpului, anumite puncte ale spațiului beneficiază de un statut privilegiat, sunt vestitoare ale unor „apariții“ nu ieșite din comun, dar pline de substanță, de semnificație. În asemenea momente și locuri, care poartă în ele o reală



Scanned with OKEN Scanner

sarcină magică și mitică, se petrece un fel de rarefiere, de *subțiere* a materiei, care marchează, de altfel, și deosebirea față de Guillén : la acesta minunea rezidă în *consistența* însăși, dotată cu formă, a materiei. Dar mai există o deosebire pe care poezia *De rerum natura*, de pildă, o subliniază îndeajuns :

*A căzut pe lucruri rouă*
*sau e numai o părere ?*
*Poate că le plînge fața*
*de-o lăuntrică durere.*
*Bate-o inimă în lucruri ?*
*Preajma ocupînd-o-n pîlcuri*
*n-au și ele gînduri, patimi ?*
*Fără ochi se uită-n lume*
*purtătoarele de tîlcuri,*
*născătoarele de lacrimi.*

Umanizarea lucrurilor, personificarea lor ne apropie universul material, dar îl apropie prin *abolirea alterității* substanțiale a lumii materiale, procedeu derivat din Romantism *(Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres !*, exclamă Gérard de Nerval) ; „figura lumii" capătă la Blaga înfățișare omenească, în timp ce la Guillén *las cosas* rămîn ireductibile în esența lor.

Originalitatea viziunii mitice pe care ne-o propune Jorge Guillén stă în capacitatea de a face din lume o „fábula irresistible", un spectacol al *miracolului cotidian*, în refuzul acuzat de a efectua orice act magic :

*(En torno, forma a forma,*
*Los objetos diarios*
*Aparecen. Y son*
*Prodigios, y no mágicos)*

(„Salvación de la primavera")

adică prin simpla lor așezare *în fața* eului, prin afirmarea alterității lor, prin înscrierea lor într-un scenariu cosmogonic exemplar.

Scanned with OKEN Scanner

## Wolf Aichelburg și magia simbolului

Aproape necunoscut publicului românesc, Wolf Aichelburg este astăzi un reprezentant strălucit al poeziei de limbă germană din țara noastră. Spirit complex, îmbinînd entuziasmul cu luciditatea, posedînd o vastă și riguroasă formație intelectuală în care filozofia, psihologia, estetica ocupă locuri egale cu cultura artistică (literară, muzicală, plastică), autorul *Oaspetelui uitat* a ajuns la literatură destul de tîrziu, după ce a experimentat îndelung și cu frenezie arta sunetelor și cea a culorilor. De altfel, lirica lui ni se prezintă ca un domeniu de predilecție al *poeticului* înțeles ca punct de convergență estetică a celorlalte arte amintite, ca sinteză a diverselor tipuri de „frumos". Ceea ce nu înseamnă nicidecum purism estetic. Într-o scrisoare, Wolf Aichelburg îmi mărturisea nu demult : „Tipologic sunt un «estetic». Prisma estetică este cea care prevalează. Dar niciodată n-am căzut în eroarea să cred că esteticul ar fi țelul suprem, rostul culturii sau sensul existenței. Este, pentru unii. Pentru mine, a fi artist e o condiție biologică, apartenență accidentală la un anumit grup de oameni (activi sau nu din p. d. v. profesional), dar nu un semn distinctiv esențial într-o scară de valori a omenescului".

Cultivînd o poezie de tip clasicist, Aichelburg se simte aproape de *poeții severi* (termenul îi aparține) ca Valéry,

Keats, Stefan George şi Rilke, la care apreciază tendinţa spre măsură şi echilibru, refuzul oricăror exagerări, rigoarea care rezultă dintr-o nobilă renunţare. „Omul — spune el — are şi o sete elementară de sărbătoare, de distanţă. Abţinerile, în viaţă şi artă, nu sunt numai refulări sau inhibiţii ipocrite, de tip burghez. Abţinerea, în artă, e chiar una din calităţile primordiale ale creatorului ; ea e mama stilurilor". Şi mai departe, în aceeaşi scrisoare : „Sunt împotriva exagerărilor : a) tendinţa spre materia brută, conceptuală sau afectivă, uitînd că orice artă e *deformare* faţă de natură ; b) tendinţele spre esteticul pur, sunetul, culoarea, cuvîntul ca elemente de sine stătătoare, netributare nici unei răspunderi. (...). Poetul creează măşti. Măşti ce se potrivesc „adevărului" ? Nu putem şti. (...) Domeniul propriu al poetului nu e cuvîntul, ci tăcerea. Din ea îşi suge toată seva, nu din limbaj. Experienţele poetului cu tăcerea sunt cele decisive în cariera sa artistică". Acest crez poetic îşi găseşte expresie lirică în cîteva versuri din poemul „Geheim" :

*Geheimer als das wachsende Gedicht*
*ist einer stillen Stunde Innenlicht.*
*Um Sprache möcht ich diesen Klang nicht missen,*
*den ungesprochen klaren und gewissen.*

Întreaga lirică a lui Wolf Aichelburg încearcă să fie expresia acestui „ceas tihnit de iluminare interioară", captare a unui „sunet ne-grăit", dar nicidecum lipsit de claritate şi certitudine. E vorba de un moment de graţie poetică ce se declanşează, ca şi la Rilke, ca şi la Blaga (pe care poetul german l-a tradus impecabil) în contactul intim cu lucrurile şi fiinţele necuvîntătoare din jur : taina şi tăcerea lor stimulează creaţia inefabilului poetic, condiţionează oarecum naşterea poemului — perlă verbală în inima căreia pulsează nevăzut sîmburele unei esenţiale tăceri. E uimitor cît de vast şi diversificat e repertoriul de plante, îndeosebi, şi animale, pe care ni-l oferă titlurile poeziilor sale : arbori exotici (chiparosul, portocalul, pinul, măslinul), pomi fructiferi (mărul, părul), fructe (castana, lămîia), flori (trandafirul), plante umile (ruşcuţa, untişorul), animale domestice şi sălbatice (oile, caprele,



Scanned with OKEN Scanner

broasca, șerpii), păsări (bufnițele, pescărușii) etc., etc. În pofida tuturor acestora, nimic nu ne trimite spre o poezie naturistică, spre romanticul sentiment al naturii : nomenclatorul vegetal și animal nu constituie decît o superficială pojghiță de aparențe, sub care poetul investighează fluxurile elementare ale vitalului, atitudinile fundamentale ale omului care, citind Natura, își citește propriul său destin, își trăiește drama aparte de ființă despicată în două — între impulsurile oarbe, de ordin vital, și cele luminate, de ordin spiritual. Nomenclatorul e, aici, *o galerie de simboluri* : în fiecare din plantele sau animalele despre care scrie, poetul descifrează și interpretează simbolica unor acte ce configurează, prin conflict sau convergență, planul de existență uman.

Dacă mă gîndesc că, în germană, termenul *simbol* se exprimă prin cuvîntul compus *Sinnbild,* aș putea să spun că plantele și animalele din poezia sa formează materia concretă, vizibilă, *chipul* lumii, indicat prin *Bild ;* sub acest strat expus empiriei noastre, curg fluxurile adînci, situate la nivele diferite, se confruntă *tîlcurile* invizibile *(die Sinne)* pe care poetul se simte chemat să le aducă la lumină. În sensul acesta, există chiar o schemă tipică a poemelor lui Aichelburg : concomitent cu imaginile care fixează elementele de reprezentare, care „descriu“ obiectul ales, poetul realizează o seamă de imagini menite să sondeze semnificațiile latente care stau ascunse îndărătul acestor aparențe. Iată, de pildă, chiparosul : dincolo de aspectul fizic caracteristic, prezentat cu un remarcabil simț al observației realiste („ca o coloană lîngă drum“, „fără frați și roade, și tăcut“, cu trunchiul „de bronz“, cu acele „ca o mantă-n jurul unei spade“) se definește, treptat, o atitudine cvasi-umană : e „credința“ care l-a „înălțat“,e țîșnirea „abruptă din propriul (lui) amar“, este „semeția“ unei „lănci muiate-ntr-un izvor de har“, concluzia aprofundează aceste date :

*Ești muntele, ești solitara pace,*
*norii te cred arătătorul lor.*
*Foșnind strident, în tine timpul tace,*
*se vindecă, tu — sul tăinuitor.*

(„Chiparosul“)

Ca-ntr-un adevărat laborator secret, în care numai poetul pătrunde, în orele sale de „iluminare interioară", în trunchiul cipresului solitar Natura prepară o atitudine de ordin moral, degajînd un sens preţios al timpului care supune tot ce există : acela de transmutare a suferinţei în mîndrie şi extaz. Toate elementele naturale, enumerate mai sus, nu sunt, pentru Aichelburg, decît asemenea chipuri sub care se ascund tîlcurile existenţei. Capacitatea de a lumina aceste semnificaţii adînci e dată de virtutea eului liric de a se uimi în faţa Naturii, de a-şi pune întrebări cu privire la raportul dintre om şi lumea înconjurătoare, de a extrage — ca din nişte hrisoave ale pămîntului — înrudiri şi adversităţi, contraste şi corespondenţe. Iată întîlnirea miraculoasă cu o scoică :

*Mirat, am luat-o, formă*
*ce m-a sorbit, furînd*
*auzul cu-o enormă*
*perdea de zări şi vînt.*

*E coajă de sămînţă,*
*comoară, parte-a mea,*
*sau numai o fiinţă*
*cum mii se pot vedea ?*

Răspunsul la asemenea întrebări nu ni se dă sub forma unui concept, ci sub forma vizibilă şi nespus de sugestivă a unui gest ; dar a unui gest de restituire esenţială, datorită căreia obiectul îşi reverberează singur tîlcurile :

*O zvîrl ! Dreapta rămîne*
*în sus ca-ntr-un salut.*
*Al forţelor virgine*
*fii, loc păzit şi mut !*

(„Scoica")

În felul acesta, difuza larmă lăuntrică a scoicii, aceea care fura auzul cu faldurile ei imense de vînt, se dovedeşte a fi nu vorbărie care divulgă şi cheltuieşte, ci muţenie care păzeşte ceva sub lacăt, loc geometric al unui mister, care nu trebuie „tradus", ci receptat ca atare.

Nu numai vieţuitoarele, ci toate lucrurile din jur posedă această viaţă simbolică, adică un tîlc în rezervă, care nu



Scanned with OKEN Scanner

funcţionează în planul logic al vieţii practice, ci în planul estetic al vieţii imaginative. Astfel, fîntîna nu e un loc pentru băut, ci spaţiul originar al acumulărilor subterane, interioare, asemenea memoriei („Fîntîna"), portocala ni se înfăţişează ca un rezumat al soarelui („Portocala"), opera de artă ca un continuu joc dialectic între „adevăr" şi „posibil" („Sculptorul") ; trecătoarea undă, ce nu se fixează nicăieri, e simbol al libertăţii şi integrităţii („Valul"), aşa cum viaţa efemeră a unei flori confirmă o paradoxală biruinţă :

*Timpul durează mult mai mult ca veşnicia.*

(„Ruşcuţă")

Investigînd natura intimă a lucrurilor, poetul prospectează esenţialul : în frămîntarea ei nervoasă, neostoită, de aluat ce creşte mereu, marea îi apare ca un leagăn al posibilului pur :

*Încă nimic nu e şi totul e de-apururi.*

(„Pîinea mării"),

ninsoarea — ca un spectacol al trecerii fără întoarcere al seminţiilor umane („Curg popoare"). Dacă nisipul se impune ca un triumf al lui Samiel, îngerul distrugerii („Nisipul"), căderea unei flori de tulpină măsoară, în schimb, un indenegabil extaz : mîntuită prin „sunet şi culoare",

*ruperea din rana lujerului nu mai doare.*

(„Roză")

În această „pădure de simboluri" aportul personal al lui Wolf Aichelburg se vădeşte, pe de o parte, în capacitatea de a obliga sugestia să funcţioneze din plin tocmai în cadrele măsurate, rigide, ale formei clasice, adică de a realiza o expresie în acelaşi timp pregnantă şi învăluită ; şi, pe de altă parte, în nuanţarea *sui generis* a motivului ales. Iată, de pildă, tema atît de mult tratată a oglinzii. În general, tradiţia încarcă acest instrument, acest obiect cu un simbolism de tip solar — al cunoaşterii : oglinda e revelaţie a adevărului şi purităţii (Japonia), instrument al iluminării şi cunoaşterii de sine (Tibet), ea reflectă conţinutul inimii, sinceritatea (Novalis), sau e o manifestare



Scanned with OKEN Scanner

a inteligenţei creatoare supranaturale (Angelus Silesius), sau o îmbinare a cerului cu pămîntul (Tao) ; ea personifică activitatea reflexivă a înţeleptului (China), şi serveşte la divinaţie ; pentru Plotin, un suflet este o oglindă ce reflectă Sufletul-model, marcînd astfel participarea platonică la esenţa divinului (Grigore de Nisa) ; în India însă, ea simbolizează iluzia, deoarece imaginea ei este inversă ; iar pentru musulmani vădeşte concret teroarea cunoaşterii de sine. Din toate aceste posibilităţi (care, de altfel, nu epuizează spectrul simbolistic al obiectului), Aichelburg pare a adera la cea din urmă : chipul răsfrînt în oglindă e un prilej de nelinişte, deoarece el fixează — ca o mască mortuară, imuabilă — ceea ce în adînc trebuie să rămînă curgător, în plină mişcare, tărîm al unei esenţiale nesiguranţe, nelămuriri :

*Tot ce-i mai străin îţi dă privirea,*
*Nu mai vrei să vezi, rămîne doar*
*cum să treci cu iureşul, fugar,*
*să-ţi găseşti bîrlogul tău, gîndirea.*

(„Oglinda“)

Fascinaţia simbolurilor e însoţită, la Wolf Aichelburg, de propensiunea spre o anumită zare mitico-magică. Nu e vorba de tratarea, livrescă, a unor motive din mitologie sau istorie, deşi cîteva poeme au trimiteri precise („Cele două ulcioare“, „Dansul regelui“, „Oile lui Homer“, „Daphne“, „Ovidiu şi păstorul de capre“) : poetul refuză personalizarea, prezentarea unor făpturi mitice. În schimb, are tot timpul tendinţa de *a ipostazia* mitic elementele adînci care configurează chipul nevăzut al realului, de a le surprinde sub forma unor adevărate rituri magice : fiecare eveniment, oricît de banal, începe să devină o întîmplare fabuloasă. Timpul pare a nu mai fi omogen, ci manifestă momente privilegiate, precum cel dinaintea zorilor, cînd magicul invadează realul :

*Te vrei scăpat de orice-ngrijorare,*
*trebuie să vezi pădurea-n zori de zi.*
*Simţi-vei sumbre mîini de ursitoare,*
*de orice spaimă te vor slobozi.*

(„Înaintea zorilor“)



Scanned with OKEN Scanner

Somnul e trăit ca prezenţă a unui tărîm de universală înfrăţire („Somnul de noapte"), graiul şi muzica sunt revelatoare datorită tocmai sunetelor lor „neauzite" :

*Chiar sunetele-au încetat să sune.*
*Mai propriu e un zvon neauzit.*
*Cînd toate dorm, abia sunt stînjenit...*
(„Cuvintele")

Naşterea unui copil („Atotneştiutori"), actul erotic („Sirene") sau apariţia succesivă a generaţiilor („Urzeala") se înscriu într-o tulburătoare zare de miracol. În datul simplu al unei culori („Roşul florilor"), poetul citeşte bucurea oarbă a vitalului elementar spre nivelul superior, al cunoaşterii :

*Ca să dăltui pai şi raze*
*mi s-a dat cuvînt. La prag*
*de cunoaştere, umbroase*
*formele vieţii trag.*

În expunerea la soare, cu palmele streaşină în faţa ochilor, se insinuează o virtute magică : carnalul devine străveziu, corpul accede la transparenţa spiritului, datorită unei vederi interioare :

*Am membre văzătoare, o povară*
*de miere a luminii, primitor*
*tipar, de-o greutate care zboară*
*şi-atîrnă între dans şi somn uşor.*
(„Orbit de soare")

Pînă la urmă, ca în poezia lui Blaga, totul se divulgă ca un posibil receptacol al miraculosului, asemenea înmuguririi („Fără-ncetare") :

*Nepătrunsă întîmplare,*
*naştere fără-ncetare :*
*triluri în cleştar.*

În ultimă analiză, această lirică îndelung meditată, spălată de cultură ca de o apă lustrală, aderînd la tiparele sale — asemenea fructelor, la forma lor — ca la un „program" biologic, ne propune imaginea unui poet care, îm-



Scanned with OKEN Scanner

bogăţit de o experienţă a limitelor, sondează adîncimile întunecate pentru a atinge, acolo, tărîmul din care izvorăşte orice cîntec :

*Tot ce dintre sumbre straturi scapă*
*e mai limpede : un zmalţ uimit*
*pe un fund de aur : logodit*
*doar cu somnul, harnic zvon de apă.*

*Cu tihnite rădăcini se-ntretaie*
*lăcaşurile sfioase-ale spunerii :*
*ca o neocrotită văpaie*
*numeroase izvoare-şi scot umerii.*

(„Cîntece de fîntînă, III")

Subtil condiţionată de severitatea unei culturi asumate, ca un cactus de clima aridă a deşertului, poezia lui Wolf Aichelburg înfloreşte mărunt şi rar, dar atunci explozia colorată a tîlcurilor devine un eveniment emoţionant, o sărbătoare deopotrivă a inimii şi intelectului.

Scanned with OKEN Scanner

## O triplă lectură a poemului „Travelling“ de Michael Hamburger

Născut în 1924 la Berlin, Michael Hamburger este unul dintre cei mai importanţi poeţi englezi din generaţia de mijloc. Refugiindu-se în Anglia la vîrsta de 9 ani, el a studiat la Oxford, a fost profesor de literatură germană la cîteva universităţi din Londra, iar în 1966-1967 a ţinut prelegeri la Mount Holyoke College, Massachusetts.

Activitatea sa literară se împarte între poezie, critică şi traduceri de poezie şi teatru. După debutul din 1943, cărţile sale de poezie se succed cu oarecare regularitate : *Flowering Cactus (Cactus în floare)* 1950, *Poems* 1950-1951, *The Dual Site (Sit dual)* 1958, *Weather and Seasons (Timp şi anotimpuri)* 1963, *In Flashlight (În sclipătul luminii)* 1964, *Feeding the Chickadees (Hrănind cicadele)* 1966 şi *Travelling* 1969.

Bun cunoscător al mai multor limbi, traducerile sale de poezie — din Hölderlin, Hofmannsthal, Rilke, Trakl, Brecht, Peter Huchel, G. Grass, Paul Celan, din lirica Republicii Democrate Germane şi din Baudelaire — au fost încununate cu mai multe premii. Eseist de mare finețe şi de vastă cultură, aplicîndu-se îndeosebi asupra fenomenului poetic, el a publicat cîteva opere de critică literară : *Reason and Energy (Raţiune şi Energie)* 1957, *From Prophecy to Exorcism (De la profeţie la exorcism)* 1966, *The Truth of Poetry (Adevărul Poeziei)* 1969

— retipărită în populara și prestigioasa colecție Pelican Books —, *Hofmannsthal : Three Essays*, 1972 și *Art as Second Nature (Arta ca a doua Natură)* 1975.

Opera de maturitate a gîndirii sale asupra lirismului este *Adevărul poeziei*, carte care — departe de a năzui să fie o istorie a poeziei moderne — ar vrea să răspundă, după cum precizează autorul în prefață, la următoarele întrebări : În ce anume constă modernitatea „poeziei moderne“ ? Ce anume o face mai dificilă decît oricare altă poezie, dacă într-adevăr este mai dificilă decît poezia lui Pindar, să zicem, Dante, Shakespeare, Donne, Góngora sau Blake ? Poate pentru că această poezie lirică de după Baudelaire a năzuit să fie diferită *in kind* față de tot ce o precede ? Investigația întreprinsă pentru a da răspuns acestor chestiuni se desfășoară, bogată ca referințe și lipsită de orice pedantism academic, în aria poeziei engleze, americane, franceze, germane, italiene și spaniole.

„Conștiința istorică este inevitabilă în epoca politicilor absolute“, spune Michael Hamburger în cartea sa *Adevărul poeziei*. Este o afirmație pe care, de altfel, poezia sa o ilustrează din plin : un lirism angajat, sensibil la evenimentul politic, protestînd indirect împotriva a ceea ce i se pare o adevărată „demonie“ a Istoriei. Dacă la această atenție față de solicitările exterioare adăugăm alimentul furnizat de cultură — o seamă din poeziile sale sînt comentarii la poeți, iar altele veritabile „arte poetice“ — vom avea imaginea unei activități lirice prea puțin inspirate de „istoria“ personală a autorului. Față de această imagine, *Travelling*, poem în 6 părți, face figură aparte, deoarece configurează liric o experiență intimă, aproape detașată de continua presiune pe care au exercitat-o asupra conștiinței autorului evenimentele contemporane. Și totuși, ar fi greșit să considerăm *Travelling* un simplu poem de iubire, sau mică „odisee“ a memoriei. În pofida limbajului său direct, care — la o primă citire — pare lipsit de orice ambiguitate, acest poem se dovedește a fi mult mai insidios, mult mai complex, mult mai sugestiv decît pare. Diversele straturi ale scriiturii ar putea să explice, poate, succesul acestui poem, faptul că a fost receptat ca o creație surprinzătoare, și că s-a bucurat de multiple comentarii.



Scanned with OKEN Scanner

O triplă lectură mi s-a părut posibilă pentru poemul *Travelling*, iar această posibilitate degajează trei izotopii semiologice diferite, adică trei sensuri diverse, chiar dacă nu contradictorii ale acestui poem considerat ca un enunț unitar. Există, mai întîi, posibilitatea de a citi poemul lui Michael Hamburger ca un *topos* literar tradițional — al peregrinării. Exemple celebre ale literaturii clasice, antice și moderne, de la călătoriile întîlnite în basmele populare, pînă la opere ca *Odiseia, Eneida, Divina Commedia, la Quête du Graal, Don Quijote* sau *Orlando Furioso* și chiar pînă la unele poeme baudelairiene, precedează tentativa poetului englez. Pe această linie, *Travelling* conține narațiunea sacadată, discontinuă, a unei peregrinări inițiatice, a poetului pornit în căutarea, reală sau imaginară, a unor locuri care marchează, în memoria sa, dragostea sau atașamentul filial. Inițierea este, însă, aici, răsturnată : motivul care revine obsedant în poemul lui Hamburger e acela al „dezvățului", al „deposesiunii". Poemul devine astfel un fel de exorcism al desprinderii de lucruri (peisaje, obiecte) și de situații trăite (scene de iubire, dialogul imaginar cu tatăl său), un fel de ritual verbal în stare să garanteze continuu mobilitatea materială și psihică a poetului, să întrețină necontenit o pasiune a *rătăcirii*. Eratismul manifestat aici îmbină, etimologic, sensurile a două verbe latine — *iterare* și *errare* — care, amîndouă, implică aventura călătoriei : traiect care își propune o țintă, și, în același timp, o neagă. „Eroii" acestei aventuri, cei doi îndrăgostiți — indicați în text prin „eu" și „tu" — sînt, pe de o parte, solidari și aproape înrădăcinați în peisaj, fiecare posedînd un fel de „cîmp heraldic" al persoanei sale (bărbatul este aderent la „pinii firavi", femeia la „sîngerul înveșmîntat în floare albă") ; pe de altă parte, liberi de orice loc, și chiar timp, expuși cutreierului fără sfîrșit ca unui destin inexorabil. „Dezvățul" subiectului liric pare dictat de suferința unei despărțiri amoroase, și se petrece ca un fel de purificare de tot și de toate : revirginizare și asceză cumplită, experiență îndurerată a unei absențe. Tema absenței subliniază tot timpul pelerinajul acesta fără țintă și fără speranță : evocarea tatălui, a iubitei, a locurilor se însoțește mereu de irealitatea lor, de existența lor ca simple nume, ca simple cuvinte,



Scanned with OKEN Scanner

„arme ale minții", care nu-i oferă decît o iluzorie posesiune a locului și timpului, care-l înșeală cu mirajul unui „habitat" statornic. Nu numai metamorfoza firească a naturii tinde spre neant (ciclurile vegetale), ci însăși contribuția istoriei merge în același sens : casa părintească e distrusă de bombardament, figura iubitei e asimilată trunchiurilor de copaci din care se vor face corăbii destinate naufragiului (V, 1). Deși întreprinsă pe uscat, călătoria pare ea însăși o plutire în derivă pe apă, iar subiectul liric o epavă eșuînd pe țărmurile propriei sale „memorii", „la capul groaznicei speranțe".

A doua izotopie care poate fi pusă în lumină în *Travelling* este aceea a „destinului poetului". De data aceasta antecedentele literare se înscriu în sfera romantismului : *The Rime of Ancient Mariner* de Coleridge, *Le Bateau ivre* de Rimbaud și, mai ales, *Der blinde Sänger* de Hölderlin. Posibilitatea unei asemenea lecturi este îndreptățită de multiplele referiri la *nume, cuvinte, poeme,* care apar în text. Eraticul delinează, astfel, un *fatum :* acela al poetului pornit în căutarea unei certitudini ce se derobează neîncetat, formulat în celebrul vers al lui Hölderlin : *(ich) folge dem Sicheren auf der Irrbahn.* Și în această interpretare, situația prezentată în *Travelling* conține o răsturnare : spre deosebire de poetul romantic care fixa reperele „sigure" întîlnite pe drumul unei inevitabile „rătăciri", itinerariul lui Michael Hamburger constituie o necurmată „pierdere" a realului pe care-l străbate, iar aceasta pare să fie condiția însăși a poetului, conținută — tragic — în condiția limbajului. Cuvintele nu sînt în stare să conțină realul, să-l fixeze ; în pofida aglomerării lor, a tuturor acestor „arme ale minții", vocabule care numesc realul din jur (critica a subliniat frecvența deosebită a substantivelor în poezia lui Michael Hamburger), numele sînt „spulberate de timpul stăpîn", iar efortul poetului este acela de a „alege și arunca cuvinte", cu îndoiala că „poate unul dintr-o mie" ar putea „să sune curat", să se integreze într-un dialog de iubire (II, 4). Nu e vorba de o simplă neîncredere în cuvinte, ci de o reală ură împotriva lor, mărturisită de altfel înainte, în poemul „Cuvinte" din volumul *Weather and Seasons :*



Scanned with OKEN Scanner

*Words ? Yes, words. I can't do without them.*
*But I hate them as lovers hate them*
*When it's time for bodies to speak ;*

precum și finalul lui *Travelling* :

*Goodbye, words.*
*I never liked you,*
*Liking things and places, and*
*Liking people best when their mounths are shut.*

În lumina unor asemenea confesiuni, condiția poetului este, deopotrivă, tragică și paradoxală : tragică, deoarece eul liric nu se poate manifesta ca atare decît prin intermediul unui material (cuvintele) pe care-l detestă ; și paradoxală, pentru că onomaturgul se arată a fi un demiurg fără voie, iar poemul — un act creator *malgré soi*. Astfel, *Travelling*, care se voia o simplă descărcare de cuvinte, necesară eului liric pentru a rămîne în contact viu și fertil cu „locuri și lucruri" și cu „oameni cu gurile mute", devine totuși o „a doua natură", care o dublează pe cea dintîi, și care, singură, ajunge pînă la noi.

Eratismul sugerat de titlul acestui poem permite, în fine, o a treia interpretare conform căreia *Travelling* semnifică, în desfășurarea sa, „rătăcirea" scriiturii înseși, în actul de a se constitui ca atare. Asemenea primului trubadur, Guillaume IX, conte de Poitiers, duce de Acquitania, — care spunea : *Je ferai un vers sur pur néant /.../ Je l'ai composé en dormant sur mon cheval* — Michael Hamburger se lasă în voia Pegasului său, cedează inițiativa scriiturii înseși, fără a ști nici încotro se îndreaptă, nici ce anume temă urmărește : nici poetul, nici poemul nu par să aibă o direcție precisă. Inextricabilul amestec de locuri și timpuri, de confesiune, descriere și narațiune, nu constituie decît o desfășurare a actului verbal ca atare, realizarea unei inerții mobile care fundează scriitura. Poemul ni se prezintă ca o libertate esențială în cadrul limbajului, solicitată de toate hazardurile amintirii sau ale invenției, supusă unei unice exigențe — aceea a unei coerențe interioare, afectivității. Mallarmé, undeva, scria : „Sait-on ce que c'est qu'écrire ? Une très ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mys-



Scanned with OKEN Scanner

tère du coeur". Poetul Fernand Ouellette, într-un articol despre „L'errance et le rassemblement", declara : „Ne suis-je de plus en plus seul, démuni de valeurs, sur la voie étroite, dans une odyssée obscure où les éclats de l'épique sont bien éteints ? Je dois marcher comme un aveugle sans percevoir le moindre pôle, ni espérer la moindre Ithaque. Hors de la gravitation d'un centre, je suis conscient de divaguer dans l'espace profane. (...) En fait ce qui se meut dans l'errance, pour employer la magnifique expression de Novalis, c'est *le fond de l'âme*". Citit în felul acesta, *Travelling* devine un poem fără temă și fără referent : el nu se încheagă în jurul nici unui subiect care să aglutineze, ca un nucleu magnetic, diversele „teme" și „motive" care-l străbat, și nici nu „trimite" la situații reale, prezente sau rememorate, ca la o „istorie" existînd în afara sa ; toate elementele de reprezentare, toate situațiile traversate de către eul liric sînt simple rezultate fortuite ale aglomerării cuvintelor, harța unui traiect, care nu corespunde nici unui alt relief decît cel verbal. Parcurgînd împreună cu autorul „episoadele" acestui poem, nu realizăm, efectiv, nici un itinerar, real sau imaginar, ci asistăm doar la ceea ce în tehnica cinematografică se numește un *travelling*, efectuat printr-un cîmp lexical dictat de un „adînc al sufletului", iar această mișcare — tradusă în rezultatele ei — reproduce nașterea poemului însuși.

Bineînțeles că asemenea interpretări trebuie să răspundă la inevitabila întrebare asupra pertinenței lor : sînt ele, într-adevăr, necesare ? Reprezintă ele o exigență a textului însuși, sau numai o ingenioasă construcție a cititorului sau, mai curînd, a criticului ? În legătură cu a treia lectură pe care am făcut-o poemului *Travelling*, aceea care-l prezintă ca o mostră a eratismului scriiturii înseși, țin să remarc sprijinul pe care mi-l oferă cîteva citate din Michael Hamburger, cuprinse în articolul „Un scriitor și opera sa", din volumul *Arta ca o a doua natură*. „Subiectul unui poem — spune poetul — este cel mai înșelător lucru despre el. Există un subiect dedesubtul subiectului, care dă o substanțială unitate unei opere privite ca un întreg, oricît de diverse și disparate ar fi împrejurările indicate prin titluri. Acest subiect dedesubtul



Scanned with OKEN Scanner

subiectului se află dincolo de controlul poetului. Numai re-citindu-şi opera, sau citind răspunsurile celorlalţi oameni despre ea, e în stare poetul să devină conştient de această continuitate". Şi mai departe : „În poezie voinţa mea personală e depăşită, judecata mea subordonată exigenţelor poemului. Aceasta e poate ceea ce Keats înţelegea prin „negative capability", şi ceea ce face poezia suspectă celor — de orice vîrstă ar fi, în majoritatea cazurilor — care o citesc nu pentru a fi surprinşi, ci pentru a fi confirmaţi în ceea ce ei înşişi ştiu sau cred. O mulţime de cititori doresc un mesaj lipsit de ambiguitate sau un vers narativ. Dar poezia rezidă în tensiuni şi ambiguităţi". Pentru a încheia cu următoarele cuvinte : „Limbajul poeziei este cel puţin atît de precis ca al unei proze bune, dar precizia lui serveşte un alt scop. Cuvîntul just în proză loveşte exact în ţintă. Cuvîntul just în poezie cade ca o piatră în apă, desfăşurîndu-şi sensul într-un cerc ce se lărgeşte. Acesta e unul din motivele pentru care persoana poetului, sau pronumele „eu", are o importanţă atît de mică. El poate să folosească persoana întîia şi să înţeleagă pe oricine. El poate să folosească un „noi" impersonal şi să se înţeleagă pe sine însuşi, neîncetînd să lărgească cercul. În afara poeziilor sale un poet poate fi — şi de obicei este — un egotist ; înlăuntrul lor el îşi simte egoul dizolvat, amestecat cu tot ceea ce numeşte sau invocă". (pp. 52-53).

Dincolo de aceste lecturi, sau indiferent de cea care aş fi tentat s-o realizez, poemul lui Michael Hamburger impresionează prin sobrietate şi forţă expresivă. Alternînd simpla numire a lucrurilor cu o bogată gamă de imagini şi metafore, cînd plastice prin justeţea lor, cînd captivante prin preţiozitate ; îmbinînd tehnica etalării substantivelor (pentru a da impresia staticului, a „popasului") cu utilizarea participiilor verbale ; trecînd cu multă sprinteneală de la tonul confesiv la descrieri surprinzătoare prin ineditul şi prospeţimea lor ; punctînd mereu cutreierul cvasinarativ cu exclamaţii lirice, cu confesiuni personale ; implicînd o problematică a limbajului în ceea ce pare să fie doar o „istorie" sentimentală ; cultivînd un ritm interior, abrupt, sugestiv deopotrivă pentru momentele de integrare în peisaj şi, apoi,



Scanned with OKEN Scanner

pentru smulgerea din el ; oscilînd între calofilie și prozaism, — *Travelling* se prezintă ca un poem firesc și construit, orchestrat și monodic totodată. Implicat și, uneori, detașat de propriul său discurs, poetul ne lasă impresia că un altul ar călători prin spațiul său interior, că, pe măsură ce eul liric se descătușează afectiv prin proferarea de vocabule, un *alter ego* l-ar cenzura amical, contrapunct care așează în vecinătatea expansivității emotive o luciditate plină de pudoare. O mare lecție de poetică, venind probabil de la Eliot, a fost perfect asimilată, și Michael Hamburger își asigură astfel tocmai calitatea pe care o sublinia la poetul *Tărîmului pustiu* — unitatea exemplară de stil.

Scanned with OKEN Scanner

## Triada lui Miodrag Pavlovici : mitul-istoria-natura

De la o carte la alta, evoluția unui poet se prezintă ca un itinerar printre simboluri. Ca-n spațiul milenarei Chine, unde la fiecare răspîntie o *stelă* de piatră, cu inscripții sibiline, îl conducea pe călător spre propriul său destin, periplul poetului întîlnește diverse alcătuiri și semne care-i marchează cutreierul. Din consonanța acestor repere, deopotrivă reale și imaginare, cu marile simboluri ale omenirii, se încheagă, pînă la urmă, o hartă a unei aventuri spirituale care nu mai e simplu document al unei călătorii personale spre tîlcuri, ci mărturie a drumului nostru, al tuturora, spre sensurile existenței noastre. Pentru fiecare generație, pentru fiecare popor, poetul exemplar precede o aventură esențială, mereu reluată, a spiritului, care descoperă, de fiecare dată, în legendă, în istorie, în natură, reperele propriei sale întemeieri — prin creație. Cu fiecare nou poet autentic, o istorie se justifică, încă o dată, prin legenda în care e proiectată poetic, o natură se revelează, încă o dată, prin istoria care „a acoperit-o", rostindu-li-se din nou semnificațiile.

Acest adevăr se confirmă, în mod deosebit, în cazul poetului sîrb Miodrag Pavlovici. Scriind, cu ani în urmă, despre el, remarcam că lirismul lui se naște „cu precădere dintr-o structură literară pe care am numit-o cîndva, *situație poetică* : nucleu epic potențial a cărui iradiație lirică se realizează, de cele mai multe ori, la modul con-

fesiv. Cu alte cuvinte, poezia se încheagă în jurul unor termeni reali ce stau față în față (de natură istorică, mitologică, culturală etc.) care se definesc obiectiv în contextul ce-i înglobează, dar se împlinesc poetic prin ridicarea unuia din ei la rang de personaj liric. Confesiunea acestui personaj constituie o adevărată exorcizare a simbolurilor". Dar ce înseamnă, de fapt, „a exorciza simbolurile" ? Termenul german *Sinnbild* indică, foarte pregnant, dubla natură a simbolului : acesta se compune dintr-un *semn* vizibil *(Bild)*, care stă la îndemîna oricărei percepții, și dintr-un *sens* al său *(Sinn)* ascuns, care trebuie pus în lumină ; în timp ce „semnul", formă concretă imuabilă, e mereu egal cu sine, „sensul" său e variabil, în funcție de capacitatea subiectului existențial de a-l integra unei trăiri, unui context elocvent. Simbolurile nu „vorbesc" decît celor inițiați. Actul poetic este, prin excelență, manifestare a acestei inițieri, adică somație de a „vorbi" adresată simbolurilor care nu-și revelează adevăratul sens decît în structuri literare capabile să înscrie în tiparele, deja experimentate, ale general-umanului o experiență de viață personală, ireductibilă. Exorcizarea unui simbol constituie operația creatoare prin care tîlcul este degajat, din ascuns el devine lizibil în semnul aparent. Așadar, textul poetic este, în mod specific, o *formă-sens :* ea introduce literaritatea ca un plan axiologic în care experiența-expresie se face receptabilă, răspunde și corespunde unei necesități spirituale, *ca valoare*. Limbajul vehicular, simplu căruțaș de informații, accede astfel la o ipostază a sa în care semnificantul (pentru a vorbi în termeni de lingvistică) vizualizează semnificatul, îl transformă în *figură semnificativă*.

Evoluția liricii lui Miodrag Pavlovici poate fi parcursă ca o trecere de la practica simbolurilor de ordin mitologic spre cele de ordin istoric, iar apoi a celor de ordin istoric spre cele de sorginte naturală. Între cele două limite, legenda și natura, problemele și activitatea poetului se configurează ca un „tărîm de mijloc", ca o relație de mediere între sacru și profan, ca un sacerdoțiu aparte al limbii. Există, la Miodrag Pavlovici, un prim repertoriu de simboluri, un repertoriu aburos dar încărcat de pres-



Scanned with OKEN Scanner

tigiu, acela care se inspiră din cele mai vechi tradiţii legendare ale Eladei : cîinii din Cnossos, imaginea lui Agamemnon, figura lui Pindar, Deucalion şi Pyrrha, drumul spre Delphi etc. Utilizîndu-le, poetul nu procedează la reconstituiri. Aceste nume celebre, sclipind de pulberea lor mitică, sunt folosite doar ca „măşti" pentru nişte situaţii existenţiale mereu actuale, pentru a divulga nişte constante ale umanului : cîinii care „relatează" invazia Dorienilor în Creta sunt un simbol al supunerii degradante, al „colaboraţionismului" în genere ; evocarea victimei Clitemnestrei e doar un subterfugiu pentru a profeţi răzbunarea postumă şi, într-un fel, perpetuă a regelui ucis în baie ; monologul lui Pindar care „nu mai vrea să fie poet" constituie un *lamento,* oricînd actual, al unui bard decepţionat de contemporanii săi : *Noi n-am putut să ne suportăm sîngele. / Noi am murdărit viaţa. / În colivii de gheaţă statuile or să rămînă / ca florile într-o grădină, / singura speranţă. / de a păstra profilul omului* („Pindar la plimbare") ; aceeaşi tristeţe a unei umanităţi pietrificate o intonează „Fiul lui Deucalion şi al Pyrrhei", adică generaţiile care au succedat adevăratei lumi, primordiale ; în fine, apropierea de Delphi, „ombilicul" lumii, e doar prilejul formulării unei întrebări dramatice : *Un secol nou de frumuseţe se / va zămisli din pîntecul pămîntului / sau pe ascuns covoarele s-au şi întins / spre a primi străine triburi ?* Într-un anumit fel, toate simbolurile de origine mitică utilizate de Miodrag Pavlovici servesc aceleiaşi interogaţii existenţiale pe care o formulase, cîndva, Hölderlin : este posibilă refacerea unui spaţiu sacru, în care omul să convorbească cu zeii ? Nostalgia însăşi a poetului după tărîmul de virilă demnitate şi echilibrată frumuseţe, despre care mărturisesc statuile antice, insinuează un răspuns afirmativ.

Al doilea nomenclator de simboluri, cu semnificaţii mai puţin iradiante, mai puţin intrate în memoria omenirii, acoperă un teren mai aproape de noi, deci mai particular : acela al istoriei slavilor de sud şi al relaţiilor lor cu Elada şi Bizanţul. Drama este, de data aceasta, datată istoriceşte, dar nu mai puţin pilduitoare : complexul de inferioritate al „barbarilor" în faţa universului elin *(În*



Scanned with OKEN Scanner

*taină cîntăreții ne-ntrebară : / cine va asista la-nmormîntarea cerului, / cine fu martor ultimului horcăit al veșniciei / Și-adăugară : nu-n distrugere, / ci-n cîntec trebuie să ne petrecem noaptea.* — „Slavii în fața Parnasului"). Presimțindu-și parcă evoluția ulterioară, Miodrag Pavlovici imprimă poemului „Tînguirea în singurătate" o rezolvare ambiguă a raporturilor între sacru și profan : solul Constantinopolului, prezentînd „bula-i sigilată", adică insemnele supreme ale unei religii instituționalizate, devenită putere lumească, are acces la curtea stăpînitorilor, în timp ce ascetului din popor, exponent al duhului țărănesc, i se rezervă doar rolul de „a-i liniști pe cerșetori". Dar nu se anunță, oare, aici, superioritatea unei spiritualități etnice, chiar dacă primitive și eretice, asupra unor forme de oprimantă complicitate istorică între Biserică și Stat ? Preferința poetului se exprimă, și mai acuzat, în „Cîntecul unui bogomil", unde afirmarea ereziei devine protest împotriva tiraniei și fanatismului : *O, bețivani seniori / ce mă pîndiți de pe creneluri, / credeți că vorba mea nu-ntrece / băltoaca propriului meu sînge ? // Aproape sunt de lutul ce-și aduce / aminte de cuvinte, nu de sînge ; / în ele am să pun, înlănțuit de trestii, / tot ce cunosc despre iubire. / Prea scurtă-i spada voastră / ca să reteze capul lumii-ntregi...* Opoziția *cuvinte / sînge*, simbol al duelului *pneuma / soma (suflet / corp)*, figurează unul din dubletele fundamentale ale acestei etape a creației lui Miodrag Pavlovici.

Animate de un fel de conștiință sacerdotală a misiunii lor istorice, personajele lui Pavlovici, împiedicate să-și exercite atribuțiile, resimt drama mutilării lor spirituale ca o rupere de divin, iar spațiul real — ca o arie a propriului surghiun. Spațiul lor istoric se transformă în simbol al exilului : sufletescul nu e, aici, niciodată acasă la el. Poeme ca „Regele orb în exil", „Dușan la Constantinopol", „Spiritul își bate joc de Constantinopol", „Prințul decapitat își aduce aminte" etc. proiectează această rătăcire a „pneumaticului" pe deasupra așezărilor concrete ale istoricului, asemeni unui cutreier fără sfîrșit al celor alungați de la vatra lor ; iar această de-situare a spiritului, imposibilitatea de a-și afla locul și odihna, demască o demonie permanentă a Istoriei Mutată în aria națională a



Scanned with OKEN Scanner

luptelor sîrbești pentru libertate, această dramă se localizează geografic, dar ea transcende momentul istoric respectiv și documentele lui scrise, pentru a se formula ca o aspirație spre origini, ca dorul după o nouă naștere : *Nopți lungi dorim, păduri adînci / în care văzul înaintea ochilor a fost creat. // Acolo să cîntăm și să ne amintim de noi / odată ce ceilalți ne-au dat uitării. // Și legea inimii fără sfîrșit domnească / odată ce însemnul scris se pierde.* („Lamentație pentru Smeredevo"). Antologică, în sensul acestei nostalgii a obîrșiilor, care se simte mereu în poezia lui Pavlovici, mi se pare poezia „Itinerar balcanic", adevărată *errance* a spiritualului, în căutarea unor elemente concrete în care să se încorporeze. Astfel, pe nesimțite, diferența între primele poezii — în care un repertoriu de simboluri mitice exprima drama unui loc din care sacrul a dispărut, iar umanul — ca ideal — s-a pietrificat, s-a anchilozat — și poeziile următoare ale lui Miodrag Pavlovici a devenit mult mai evidentă : în acestea din urmă, un repertoriu de simboluri împrumutate din istoria și civilizația sîrbească se face exponentul unei spiritualități adînci, atingînd chiar rădăcinile etnicului, care nu-și mai găsește arie reală de așezare istorică. Unui peisaj concret și fictiv totodată, de instituții osificate ale sacrului, i se opune, în poeziile citate, un peisaj de pure căutări ale spiritului care nu se poate, probabil datorită esenței sale, instituționaliza. Dacă Antichitatea ne apărea ca o lume cu zeii scufundați și absenți, istoria poporului sîrb apare, acum, ca o lume cu zeii confiscați de o religie secularizată.

Să fie, oare, acest conflict — irezolvabil ? Aș îndrăzni să spun că Miodrag Pavlovici a rezervat poetului — ca agent mediator — și poemului — ca spațiu imaginar median — rolul de a „stinge" opoziția între spiritual și somatic, între vatră și exil, între sacru și istoric. Concilierea acestora, ne sugerează poetul, se poate efectua prin iubirea însăși, lumească, dintre bărbat și femeie, ca act care repetă, la infinit, originea nepătată a omului pios. O spune vocea iubitului : *N-o să ne-ntoarcem sub acoperișele orașului, / acolo sus o să trăim, sub stele. / ... // Iar fiii noștri-n nesfîrșite epopei / vor repeta originile-acestui trib, / vor revera pe cei fugiți și zeii / care-au trecut întîia dată*



Scanned with OKEN Scanner

*fluviul* („Naşterea poemului"). Rostul poetului stă în faptul de a fi „ultimul din lanţul universal al reproşurilor" care-l asaltează pe om, de a rupe acest lanţ, prin iubire : *Eu vreau să-ntîmpin proba dragostei / şi să încerc urcuşul / cu lauda creaţiunii pe buzele mele* („Rătăcitorul").

Încă de pe acum, această „laudă a creaţiunii" se dovedeşte, mai întîi, o laudă a naturii : *pneuma* pare a-şi regăsi, în fine, *soma*, cu care să cohabiteze, într-o fuzionare, aproape pannică, cu elementele naturii. Exemplar pentru această orientare mi se pare poemul „O voce sub piatră", în care repetatele naşteri „coboară" mereu pe scara ontologică, de la starea de „haiduc îngrozitor", la cea de „valet viclean" şi regicid, spre cea de fiară setoasă de sînge, pentru a se încheia în ipostaza de rîu şi piatră : *Numai cînd mă născui cu rîurile, / senin, îmbrăţişat de păsări, / pieriră gîndurile mele : / pietrificat am stat într-al pămîntului gîtlej, / şi niciodată nu m-am mai născut.* Acum poetul accede la o existenţă în acord cu natura, aproape paradisiacă, de absolută simplitate : *O mînă mi se lasă peste creştet. / Zorile. / E timpul să-mi fac patul. / Mă-neacă bucuria* („Notă matinală"). Chiar atunci cînd, neiubit de ai săi, se simte obligat să-i părăsească, el întreţine totuşi speranţa unei reîntoarceri, tropism înscris în el ca mişcarea spre cuib în pasăre : *Dar mă voi reîntoarce-n locu-acesta / ca să le spun adevăratul nume-al fumului / şi numele cel nou al soarelui* („Plecarea călătorului"). După cum se vede, rolul poetului continuă să fie acela al unui iniţiat : el este depozitarul numelor „adevărate" (în calitatea lui de cunoscător al tainelor Fiinţei) şi al numelor „noi" (ca vestitor al zeilor ce vin), operator direct şi eficace al revirginizării existenţei. Ca şi în poemul „Transfigurare", poetul e singura fiinţă în stare să spună ce anume s-a întîmplat, iar spunerea lui e revelare a tîlcurilor ultime, întemeiere a vieţii prin cîntec : *Un corp a scînteiat ca nestemata / în acea parte-a cerului / ce-i rezervată revelaţiilor rare. / Pe drum de-azur se duce bucuria, / fata pe drum de iarbă / şi limba-şi schimbă dintr-odată sensul.* Alături de duhul poetului, spiritul însuşi se vădeşte, un act charismatic se produce ; căci conlucrarea pămîntescului şi a transcendentului se



Scanned with OKEN Scanner

arată a fi o necesitate reciprocă : *Duhul este de trebuinţă pe pămînt, / în cer, trupul fiicelor omului.* Nu spunea Hölderlin că zeii au trebuinţă de plînsul nostru, tocmai pentru că ei nu pot şi nu ştiu să sufere ? Poeţii sunt cei ce, fideli misiunii lor de mediatori, dezvăluie pentru toţi ceilalţi muritori existenţa sub forma unei „feştile care arde la un capăt şi la altul". Şi tot lor, şi numai lor, le revine sarcina de a formula teribila întrebare : *Cînd focurile se vor întîlni, ce va rămîne ?* („Rusalii").

Puţine elemente ale acestei imagini unanim acceptate, oarecum clasicizate, a lui Miodrag Pavlovici lăsau să se întrevadă cotitura spectaculoasă a lirismului său, efectuată în 1976, odată cu apariţia volumului *Zavetine (Hramuri),* şi confirmată în continuare. Demnitatea, gravitatea, responsabilitatea discursului său poetic veneau dintr-un al doilea plan, de cultură, de legendă, de istorie ; eul liric se substituia unor reprezentanţi, ca să zic aşa, „calificaţi" ai umanităţii, preluînd gesticulaţia lor, împrumutîndu-le vocea, şi aducînd semnificaţia comportamentului lor la ordinea zilelor noastre ; simbolurile erau vivificate, printr-o infuzie de sînge nou. Drama sufletului nostru de azi se juca prin personaje vestite, tipice. Noutatea ultimelor volume de versuri ale lui Miodrag Pavlovici constă, la nivelul structurilor literare, în abandonarea — chiar dacă nu totală — a acestor „personaje lirice" ; iar odată cu ele, sunt abandonate planurile mitic şi istoric, acel spaţiu imaginar din care tradiţia ne trimite mereu semnele ei de orientare. Un alt plan apare acum, acela al naturii ; luînd locul mitologiei şi istoriei, natura oferă eului liric un alt material de ipostaziere, adică propriile sale elemente : planta şi focul, piatra şi ogorul, izvorul şi bolta cerului, pădurea şi pasărea, oul şi noaptea etc. În loc de a citi umanul în evoluţia figurilor lui legendare sau istorice, poetul citeşte acum drama omului în jocul, la fel de spectaculos, dar lipsit de nume proprii, al fenomenelor naturale, al creşterii şi morţii, al ciclurilor cosmice, al unor întîmplări mai mărunte în ordinea vitalului. Poezia lui nu mai pare acum tensionată de conflictul între *pneuma* şi *soma,* între sacru şi istoric. De astă dată, nu marile simboluri, purtînd nume proprii celebre, ale legendei şi



Scanned with OKEN Scanner

istoriei, ci simbolurile de rînd, simbolurile-substanţe concrete ale materiei, luate în existenţa lor concret-generică, sunt cele ce „vorbesc“ despre condiţia umană.

Iată imaginea, surprinzătoare în modestia ei, în firescul ei cotidian, a mărarului, desfăcîndu-se într-o metaforă revelatoare : *Cîndva am fost într-o grădină adevărată / am văzut sceptrul verde / înfipt în pămînt / iar regele s-a pierdut / în munţi / peste sceptru au căzut / viespile albe, / ca să-l apere / acest soclu festiv / şi-a pierdut firea / din cauza mirosului propriului său cap* („Mărarul“). Se remarcă imediat, la nivelul scriiturii, tonul direct, familiar, expresia simplă, naivă, aparent pur descriptivă, concentrarea discursului în scurte notaţii, tăietura abruptă a frazei. Marile fresce ale legendei şi istoriei sunt, acum, uitate, în beneficiul unor tablouri naturale, fireşti, în care ceea ce se vede este, nu gesticulaţia unui personaj prestigios, ci procesul obişnuit al pîrguirii, de pildă : *Fructul vine cînd îi trece prin gînd / trage-l de păr / laudă-l / el te priveşte chiorîş / el spune / ce vrei de la mine / ... / el te mîngîie pe păr / şi dimpreună cu moartea / îţi dă ocol* („Ogorul“). Pădurea se arată a fi, acum, un labirint la fel de misterios şi cumplit, ca şi cel al lui Minos, dar în ea nu intră nici un Tezeu eroic, ci doar „fiara“ setoasă de sînge, ca „să deznoade cu dinţii nodul“ („Spectacolul pădurii“) : existenţa apare ca un ciclu închis, tîlcurile sale se află în chiar arătările sale. Eul liric a suferit o uşoară trecere spre simplitate şi inocenţă, s-a franciscanizat ; el vede stihiile venind simplu, ca nişte fiinţe ; el face parte, acum, dintr-o rasă aparte, a celor candizi, care *acceptă incendiul / ca o trecere necesară / în forme noi / şi ascultă Focul povestind despre Nimic* („Focul“). Natură şi patrie se prezintă, acum, transfigurate, miracolul stă zilnic în preajmă, geografia şi societatea — la rîndul lor — acced la mitic : *Belgradul e-n dimineaţa aceasta / un oraş la mare / cineva trebuie s-aducă acum / veşti despre mine / zboară pădurea roşcată / la răsărit / prin pădure un şarpe se grăbeşte / să găsească strada asta / şi numărul ei* („Bolta“). Agent şi, în acelaşi timp, spaţiu al miraculosului, fiinţa însăşi a poetului se dizolvă în cosmos : *Ce caută acest păun în mine / sunt oare asemenea grădinii / sau o celebritate slăvită /*



Scanned with OKEN Scanner

*ori se trimit prin mine / în tainice spații / semne somptuoase.* Mai mult, eul liric participă acum la misterul lumii prin cel mai elementar act al existenței, acela de a se hrăni, mîncatul însuși deveninid astfel o comuniune cu frumosul ; ca în poezia „Oul" : *Privesc / acum timpul are / densitatea nisipului / ce curge / fierbînd / pleznind / un zid alb // În interior / un strălucitor și galben / turn / atît de frumos / că-l mănînc.*

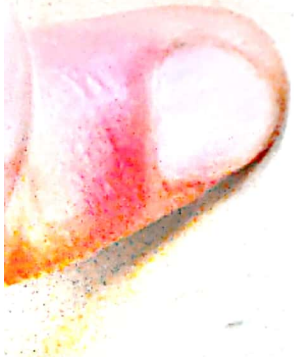
De la o lirică a numelor proprii-simboluri, suntem acum invitați să ne regăsim pe noi înșine în spectacolul verbal al unor acte-simboluri. În poezia „Odiseu", „iubitele înecatului de peste drum" apar ca niște chipuri vagi, mirosind a scoici, pentru a confirma un blestem al stării pe loc, al fixării în moarte : *Să iubească stîrvul e canonul / celui ce zăbovește.* Într-o asemenea perspectivă, actele omului, toate pe rînd, se îmbracă într-un atît de rarefiat aer de candoare, încît își pierd greutatea existențială. Moartea încetează de a mai fi teroare, timpul o face din ce în ce mai mică, transformînd clipa în veșnicie : *Într-un tîrziu / nu se mai știe / cine a murit / omul acesta / sau lumea ce-l visează.* O conștiință păgînă, panteistă, pentru care existența se reduce la dinamica organică a unor acte elementare, vitale, roade — ca o apă tare — orice raport cu transcendentul, încît avocații dogmelor îi apar acum poetului, ca niște flămînzi care devorează natura („Seminarul de metodică, Delaware"). Dar această simplitate, această inocență păgînă din care nu lipsește totuși ironia, această atitudine peste care bate un ușor vînt de de-mitizare, — nu anulează nicidecum sentimentul misterului, al unui contact obscur, poate chiar inefabil, cu Ființa. Abandonînd legenda și istoria în favoarea naturii, Miodrag Pavlovici s-a apropiat de ontic, de substratul — în parte cifrat, în parte descifrabil — al tuturor lucrurilor. Iată-l ajuns, în ultimele sale poezii, la o lirică directă a semnelor concrete (elemente, gesturi, acte vitale) care, mărite ca sub o lupă, obligă ochiul nostru, dacă nu să vadă dincolo de ele, în orice caz să ghicească și să se înfioare de prezența mută a tîlcurilor : *Există aici ceva / la margine de ani / pe un val după un cuvînt / în ureche / la un colț unde sufletul / se sprijină*



Scanned with OKEN Scanner

*de un os / există o stîncă / ceva troienit // alianţa cea mare / îndelung şi abil / trecută sub tăcere.*

În plină maturitate creatoare, Miodrag Pavlovici şi-a înnoit lirismul printr-o „coborîre“ — din mit şi istorie — spre devălmăşia infinită a lucrurilor, prin transformarea marilor interogaţii ale culturii în afirmaţii ale naturii. Inepuizabila „aventură“ a naturii, citită în simboluri ale lumii vegetale şi animale, în heraldica pietrei, focului şi apei, face din textele lui un fel de hilozoism poetic : materia şi viaţa îşi dau mîna aici, pentru a asigura terenul de manifestare a spiritului.



Scanned with OKEN Scanner

## Pierre Oster-Soussouev : practica și meditația poeziei

Pierre Oster-Soussouev (născut în 1933) este astăzi în Franța unul dintre poeții cei mai prestigioși ai generației de mijloc. Volumele sale de poezii, apărute de-a lungul a 15 ani, au fost mereu primite cu mult interes de către critica literară. *Cîmpul de Mai,* tipărit în 1955, a fost distins cu Premiul Fénélon ; *Singurătatea luminii,* 1957, a primit Premiul Max-Jacob ; au urmat, apoi, *Un Nume mereu nou,* 1960, *Marele An,* 1964, și *Zeii,* 1970, apărute toate la Gallimard. Ultimele sale plachete, datate 1977 (*Pratique de l'éloge,* Ed. Baconnière, Neuchâtel, și *Requêtes,* Fata Morgana, Paris) ni-l înfățișează în ipostaza de comentator de poezie și, respectiv, de poet care meditează asupra artei poetice.

În general, se poate spune că, de-a lungul anilor, profilul său liric s-a alcătuit dintr-o trecere, pe nesimțite, de la o poetică a clipei și notației metaforice la una a duratei și tablourilor mișcate ale realului, de la voluptatea versului care „cîntă" la extazul ritmurilor ample care îmbracă ciclurile cosmice, de la o poezie a senzației imediate la una, desfășurată și somptuoasă, a vastelor spectacole ale naturii. În *Le Champ de Mai,* primele poeme (din suita care, de atunci, continuă, de la un volum la altul, ajungînd acum la cel de al 31-lea) cultivau încă eufoniile și rimele interioare, fragmentele lor rezistînd adesea ca

adevărate mostre de „poezie pură" : *O naissance lasse. / Vous, toutes les eaux ! // (Lier d'une / pierre le panier des eaux.) // Comme une forêt la forêt déchaîne / Les armes fourbies du feu ! / Sur l'anneau / La nuit éternelle de Parascève / Dégage les plages d'où naissent les eaux ! // (O cheval de poix, ta voix m'épouvante / Où guerroie Midi, mort illuminée.) // Voile pleine et blanche, tu penches ! / Monde mort et lourd, je mourrai.* („Second poème"). Un Valéry prezidînd exploziile instantanee ale lui René Char, sau ale altor suprarealişti, este treptat abandonat în favoarea ritmurilor unui Perse, a marelui *Da* spus cosmosului de către un Claudel : *O fleuves, taisez-vous ! Qui tonne sur nos tempes ? / Serti dans ta splendeur, qui t'attaque, soleil ? / L'âme douce qui dort se détache des pierres, / Dans le dernier écho l'écho du lucernaire !* („Quatrième poème").

Departe de a fi o simplă epură a unor linii de forţă cosmice, universul lui Pierre Oster-Soussouev este o alcătuire sensibilă de materie şi graţie, de lucruri şi zei : un raport de miraculos echilibru se stabileşte necontenit între ontic şi ontologic. Există un plan al cutreierului efectiv, în care această lume se prezintă ca o desfăşurare de elemente realiste, de natură şi civilizaţie, de relief şi unelte, care solicită, pe rînd, eul liric : stînci şi mare, păsări şi aşezări, astre şi frunze moarte, izvoare şi flori, căpiţe, şuri, ziduri, grape şi securi. Cucerirea acestui plan, de viaţă imediată, se face prin *participare* directă : străbătîndu-l, călătorul fără ţintă care este poetul se simte angajat în apele adînci ale lumii vii : *Mă bucur, lăuntric scăldîndu-mă-n sevă şi limfă, / Că sunt ca o plantă şi că particip, cînd luminile scad, / La subteranul elan care-mpinge rîul să-şi iasă din vad.* Dar această participare obscură, elementară, involuntară, înseamnă totodată recunoaştere a unui al doilea plan, ontologic, în care materia pare o simplă ocazie de manifestare a divinului : *Peu à peu le soleil s'impose à la troupe des arbres sereins. / Il y a comme un dieu sur ma nuque ! Et comme un dieu sur mes reins !* Încît sentimentul de comuniune cosmică este unul amestecat, oscilînd între orgoliul uman al luării în stăpînire a naturii, şi umilinţa de a primi şi privi lumea ca o ofrandă :



Scanned with OKEN Scanner

*Vîntul mă-ndeamnă să simt totul ca o izbîndă sau ca un dar.* Pînă la urmă, umilinţa se transformă în orgoliu, şi invers, culminînd într-o comuniune cu Fiinţa însăşi : *Oricît aş înainta în licărit de tufişuri, un pin de nestins / Stîrneşte-n mine orgoliul de-a aparţine mai întîi zeilor.*

Chiar titlurile volumelor, citate în suita lor — de la *Cîmpul de Mai*, la *Marele An*, pînă la *Zeii* — indică, de fapt, un periplu spiritual : evoluţia de la o receptare senzorială, directă a naturii, spre o viziune grandioasă a ciclurilor cosmice, pentru a sfîrşi în evidenţa, mereu mascată dar totuşi discernabilă, a Numinosului. Sub aparenţa lor sensibilă, orientate spre ţeluri imediate, lucrurile lumii nu sunt, în esenţă, decît un lăcaş sărbătoresc al sacrului, spaţiul lui de acţiune : *Copacii s-au acoperit cu o sumbră armură de spumă. / Ei se luptă mereu, năzuind să nu lovească nicicînd ! / Cînd adun roua de pe crengile lor care picură, / Cînd îmi lipesc gura de rănile pe care le-au primit, / Desluşesc zei adînci, devotaţi planurilor ţărînii, / Refugiindu-se-n ei şi uneori locuindu-i mult timp.* De aici — o bucurie a simţurilor şi o certitudine a spiritului : *Orice lucru mi-e blînd, umblu-n tăcere şi universul e adevărat.* E o certitudine care, în loc să anuleze misterul existenţei, îl sporeşte. Graţie ei, lumina — mediu şi instrument al cunoaşterii — îşi rezervă un sîmbure încă obscur, inanalizabil *(Şi disting în lumină o lumină incognoscibilă)*, în materia însăşi se cască un spaţiu lăuntric misterios *(Sub nisip, sub lucioasa şi monstruoasa lui carapace / Aceeaşi piatră ca un spaţiu în secret se desface)*, imaginarul capătă garanţia realului *(Autour des rocs la mer circule et je sais que mes songes sont vrais)*, spiritualul e bîntuit de tropisme inferioare *(Confirm, cu faţa la zei, că nici un izvor n-a secat sub pîrîu / Şi că sufletul meu simte dorinţa nămolului dus la vale de rîu)*, germinaţia face să explodeze prezentul în direcţia viitorului *(Dans les sillons qu'a recreusés la pluie, une sublime semence / Atteste de surcroît que notre éternité se charge du futur)*. Invocarea unor dublete fundamentale (clar / obscur, plin / gol, imaginar / real, suflet / noroi, prezent / viitor), ca şi „îmblînzirea" contrariilor din ele, demonstrează că ne aflăm în faţa unui univers-sinteză, construcţie orgolioasă a travaliului poetic,



Scanned with OKEN Scanner

căreia *mimesis*-ul nu-i furnizează decît materialele brute. Suprafaţa vizibilă a lumii şi empiria sunt doar puncte de plecare pentru o călătorie abisală. Dacă străbaterea spaţiului real acordă drumeţului favoarea de a fi „atins" de „sufletul lumii" *(Paşnic atinge suflul universal umărul celui hoinar)*, curînd călătoria se afirmă ca intrarea într-o nouă zonă ontologic-existenţială, ca o veritabilă iniţiere : *Străbat fără-o vorbă un rîu pe care-l ştiu insondabil / Şi pătrund la rîndul meu în domeniul îndrăgostiţilor.*

În cadenţe similare celor cu care aezii relatau aventurile bătrînilor zei şi rotirea sferelor peste Elada, Pierre Oster-Soussouev ne povesteşte, cu aceeaşi înfiorare, gestica măruntă a omului învestit cu funcţia de „gardian al sevei" şi perindul riguros şi solemn al vămilor şi planeţilor. În timp ce poetul-călător săvîrşeşte o seamă de acte, aparent anodine, dar de fapt aproape rituale (*Îmi pun fruntea cu umilinţă pe umflătura unui pîntec perfect* ; sau : *Crestez un pin sacru care freamătă uşor pînă-n creştet* ; sau : *Mă întorc să aleg, să zvîrl înspre cer o netedă piatră)*, universul, de jur împrejur, îi răspunde cu timpuri şi spaţii rotite ca-n jurul unei osii : *Apa fîntînilor depărtate sub porţi de ecluză se-mparte / Unde cele patru anotimpuri par asemenea frunzelor moarte ;* sau : *Aud vibrînd, vibrînd ca un roi de albine-ntr-o vie, / Înainte de amiază, măreţia apuselor veri ;* sau : *În timp ce colina se spulberă şi apusul o şterge, /În timp ce inele de foc, ca-n jurul lui Saturn, anunţă dimineaţa... ;* sau : *Eu simt într-o piatră fără cusur un crîncen vîrtej / Şi iată universul asemeni unei minunate balanţe / Mă convinge să apăs, cu cele zece degete ale mele, pe continente...*

Implicarea continuă a eului liric, acel *je* care deschide mereu versul şi, ca o ţîţînă, îl face să se-ntoarcă, e semnul că acest univers nu este numai contemplat, ci acţionat, pus în mişcare şi sensibilizat de prezenţa poetului, ca de un al doilea demiurg al său : *J'ordonne aux sources comme aux ruisseaux de s'émouvoir.* Verbul final indică rolul poetului : acesta inculcă naturii zguduirea sa lăuntrică, citeşte mişcarea elementelor ca o *emoţie cosmică.* Corp uriaş, a cărui anatomie radioasă năluceşte în faţa ochilor noştri, lumea devine ea însăşi o fiinţă vie care cunoaşte



Scanned with OKEN Scanner

bucuria și durerea, speranța și moartea : .... *Universul ca o piatră de moară cu gresii crăpate / Se despoaie de măreția lui în fața marii Hecate.* Ea încearcă, de asemenea, un fel de *hybris*, iar unul din rosturile poetului se arată a fi tocmai amendarea lui, instruirea moral-estetică a lumii, prin înălțarea unui simbol fragil dar eficient al măsurii : *Je choisis de tenir sous le ciel incertain qui l'azure / Une petite fleur qui défend l'univers contra sa démesure !* Într-un univers restituit naivității lui primordiale (*Venus mă cheamă, tăcută, și iată — sunt întîiul păstor*), moartea nu poate fi decît una din formele rigide, dar perfect integrate ordinii lui : *Sub un copac, lîngă o frunză cu tăieturile sure, / Moartea îmi apăru asemeni pietrelor celor mai pure.* Ea se distinge, în aceeași lumină, ca un negativ al volumelor pline ale vieții : *Încruntat ating locul unde moartea îmbrăca valea, / Unde singurătatea noastră, aderentă magnificenței din plante, / Se-ncovoia-n triumful ei și forma o ordine fără cusur.* În ultimă instanță, moartea e inevitabila „dreptate promisă recoltelor" ; de aceea, poetul devine, totodată, un slujitor al acestei „prea adînci zeițe", celebrîndu-i „pasiunea" întunecată. Căci htonicul e doar treapta pe care se sprijină înaltul, armătura — de goluri insondabile — a vieții : *Cunoscînd că am să mor în mijlocul unei primăveri fără vîrstă, / Că moartea e în mine ca un drum, ca un strigăt, / Că trebuie să revelez, cu amoroase cuvinte pe gură, / Porțile unui hambar unde dreptatea-i promisă recoltelor, / Adresez o stranie rugăciune prea adîncii zeițe, / Și mă leg să slujesc pasiunea inspirată de-un fulger !* Dacă, totuși, poetul așteaptă ca, sub pașii săi, mormintele să nu mai răsune", aceasta se datorește condiției sale de „gardian al sevei", de „instrument al vigorii divine, al mulțimii sau al metamorfozelor", care-l obligă mereu să se „pronunțe în favoarea unicei primăveri", să răpească morții, cu forța, „locul pe care-n tăcere-l ocupă la capătul unei alei". Deasupra cîmpului heraldic al poetului, unde se vede mîna lui înălțînd mica floare, se poate citi deviza însăși a Poeziei : *L'ordre que je célèbre est un enchaînement presque ininterrompu.*

Valoarea poeziei lui Pierre Oster-Soussouev, ca meditație lirică asupra lumii, constă în revelarea unui temei



Scanned with OKEN Scanner

intim al colaborării poet-univers, în lectura tuturor lucrurilor Firii ca o imensă rostire, adică în corespondența ontică dintre univers și poem : poemul e un univers al limbajului, universul e un limbaj al poemului. Colaborarea se face, firesc și necesar, dintr-o parte și alta : dacă universul e o forță elementară care însuflețește eul liric (*...L'univers nacré qui m'éxalte en secret et gonfle le poème),* poetul, la rîndul său, se străduiește *à donner à l'abîme une âme aussi grande qu'un chant !* Nu e vorba numai de acea, cunoscută deja, unitate de măsură pe care prezența poetului o introduce în Fire, ca un corectiv al grandorii cosmice (*Je mesure à l'ampleur de mon chant le déroulement de l'année),* ci mai ales de instaurarea unei permanențe esențiale a limbajului naturii, în pofida trecerii fenomenale a lucrurilor : *Mes pas sont des appels, je dispute à l'absence un nom retentissant.* O mutuală alianță funcționează între poet și lume : *Rîurile prin esența lor au tînjit mult timp după forma sufletului meu, / Mult timp am conținut puterea frunzișurilor trecătoare. / Mult timp, aspru și greoi, un buștean biruit de secure / A hrănit în pasul versului meu elanul divinatoriu !* Din acest reciproc acord, dezvăluit ca o necesitate esențială, rezultă înrudirea de substanță între două sisteme de semne : *Universul din nou îmi apare. ...Universul rimează din nou cu limbajul, /În mîinile-mi nemișcate ține existența unanimă a numelor.* Cutreierul prin univers devine, astfel, exercițiu instaurator de limbă poetică, deoarece *Aici orice lucru mereu atestă o limbă supremă / Pe care gîndind la soarele ce se-nalță am s-o descopăr !* Evidență de necontestat, care în ultimul vers din „Poemul al douăzecișișaptelea", ce încheie volumul *Zeii,* e formulată, din modestie, abia la timpul viitor *(Tout un parler profond m'envahira peu à peu),* deși ea s-a confirmat, pînă acuma, cu prisosință.

Considerațiile de poetică explicită, avînd forma unor aforisme, formează un eșafodaj teoretic în perfectă concordanță cu această modalitate poetică. Încă din *Le Champ de Mai,* Pierre Oster-Soussouev a definit pertinent raportul eului poetic cu realitatea din jur, respingînd, de pildă, intelectualismul exacerbat al unui Valéry : „Le Je est, dans



Scanned with OKEN Scanner

l'Homme, ce qui refuse le monde ; plus : ce qui, sans fin, refuse d'être autre que pure affirmation de soi. Le Je est dans l'Homme le pouvoir négateur de l'esprit. /.../ L'esprit nie la tempête, le monde, l'autre que lui, mais cette négation du Tout extérieur n'est que l'amplification d'une négation première portant sur la possibilité pour lui de participer d'une façon quelconque au Tout. Ainsi, le Je-esprit, dans son originale, mais vaine, coïncidence à soi, se trouve plongé dans une stérilité sans limites. A s'affirmer, sans cesse, nul, il ne peut même s'épuiser. Ce qu'il affirme n'est que néant, le monde qu'il écarte à la fin se révèle comme son unique chance. ...Le Je ne *sera* que non séparé du monde, lié au moi, puissance cosmique, à la profondeur de la chair, à l'immensité du Nom" (p. 103). Un vers din „Poemul al douăzecişiunulea" spune acelaşi lucru : *Ensemble nous vivrons de cette nourriture éparse dans les choses.* Poemul i se pare „o emoţie meditată" (p. 105), *emoţie* indicînd raportul afectiv cu realul, *meditată* — travaliul organizator al spiritului : „Intuiţia intelectuală e gravidă de real" (p. 107). Componenta filozofică, gnoseologică, a poeziei e afirmată limpede : „Fiinţa este ; gîndesc, şi Fiinţa este. Gîndirea mea n-o şterge nicidecum : dimpotrivă, descoperindu-se, o exaltă. Ca răspuns, acest elogiu, pe care ea i-l întoarce mereu, o amplifică" (p. 111). Căci efortul expresiei poetice e strîns legat de reflecţia intelectuală : „nu pot să nu le leg — spune poetul — fără a contraveni cerinţei de unitate care mă face să fiu eu însumi" (p. 113). Această cerinţă nu exclude nici inocenţa („Poezia mea nu cîntă decît inocenţa", p. 111), nici puritatea („Cu cît expresia e mai pură, cu atît e mai aproape de viaţă", p. 114). Dar, ca în atîtea versuri memorabile ale lui Oster (citez, aici, doar cîteva : *J'entends tomber le jour tout au fond d'une fosse béante ;* sau : *L'abîme que je porte habite en même temps la flaque qui miroite ;* sau : *Le chêne est plus grand que son nom ;* sau : *Tout l'univers est trop pesant s'il n'est que passager ;* sau : *Les mois d'hiver retomberont dans la mouvance des îles ;* sau : *La manne lumineuse anime l'étendue et s'allie au limon),* tocmai limpezimea este aceea care dă dimensiune interioară lirismului : „Nu există mister decît în explicit"



Scanned with OKEN Scanner

(p. 118). O anume inițiativă se recunoaște cuvintelor : „Sensul a ceea ce trăiesc nu-mi apare decît în efortul expresiei“ (p. 126) ; dar singularizarea prin stil creează și sentimentul însingurării : „L'on n'est jamais si seul que dans la tradition“ (p. 126). O încredere desăvîrșită e acordată limbajului, ca instrument concret : „Oricîtă atenție aș avea față de formă, ea nu e prima mea grijă. Mă interesează mai mult să spun ceea ce vreau să spun, și cît mai precis cu putință. Criza limbajului ? Aceasta nu înseamnă nimic. În ordinea lui, limbajul, așa cum e, nu poate fi decît perfect. Numai în absolut, ca instrument de *verificare* a ființei, se revelează el prin esență ca insuficient. În măsura în care se actualizează, în măsura în care *este această limbă particulară* (și în același timp, toate celelalte), nu“ (p. 135). Secretul poeziei stă într-un raport *sui generis* cu ontologicul : „E poet cel pe care efortul de a se deschide față de simplitatea Ființei îl purifică pînă-n adînc“ (p. 136).

Ideile poetului se nuanțează în *Requêtes,* dar poziția de bază rămîne aceeași. Realul continuă să fie afirmat ca determinant esențial al actului de creație poetică : „Dacă uneori limbajul pare un ornament al neantului“, înseamnă că „trebuie să reînvățăm pe de rost realitatea“ (p. 20). Se recomandă o poetică a risipei : „Să sorbim cu curaj din limbă. Să sorbim mereu din izvor, pentru ca să devină de nesecat. Limba se usucă, moare cu cei avari. Prodigalitatea ca virtute“ (p. 20). Sentimentul însingurării, dominant în însemnările anterioare, e acum amendat : „Nu există singurătate care să nu fie însoțită. Și nici cîntec care să nu stîrnească un altul /.../ A vorbi înseamnă a te bizui răbdător pe dubla ipoteză a unei supraabundențe de sens și a unei benefice diversități de voci“ (p. 22). Sau : „Poetul să imite albina în dansul ei, să-și îndrume tovarășii, să le pîndească semnalele“ (p. 25). În ultimă analiză, nevoia de ordine a poemului reflectă un dat fundamental al omului : „Omul fabrică unitate.“ Sau : „Îndată ce apare un sens firesc al unei fraze în curs, îndată ce se ivește un drum, o înaintare, îndată ce există apariție de figuri, există integrare într-o ordine (fie chiar difuză) care numai cu forța ar putea fi deosebită de spirit“ (p. 36). Ceea ce nu



Scanned with OKEN Scanner

exclude nicidecum atenţia analitică : „A fi poet înseamnă a privi îndelung ; cu o inimă lipsită de prejudecăţi. Orice amănunt e sacru. Dumnezeu e plin de amănunte“ (p. 40).

Rareori o gîndire teoretică mai consecventă şi-a găsit o corespondnţă mai fericită în expresia poetică a autorului ei. Cine ar fi putut să formuleze o definiţie mai exactă a lirismului lui Pierre Oster-Soussouev, decît el însuşi, în acest „fragment“ din *Pratique de l'éloge* : „Universul întreabă cu o singură voce fericitele pasiuni care mă conduc spre el. Vocea lui îmi cere în fiecare zi să vreau ştiinţa imensităţii. Universul mă conduce neîncetat să-mi interoghez propria căutare, căutarea unei cosmologii“ ?

Scanned with OKEN Scanner

# Jurnal de campanie literară

Scanned with OKEN Scanner

## Elogiul cărții

Cititor obstinat, cititor precoce și înrăit, cititor cu ochelari, și (mai tîrziu) autor de volume tipărite, eu — unul — nu pot lua în mînă o carte fără a simți pînă-n adîncurile ființei mele o emoție aparte, aproape devastatoare. Pentru MacLuhan, divulgatorul „galaxiei Gutenberg", profetul unei noi civilizații condiționate de cele mai moderne *mass media,* dragostea mea pentru litera tipărită n-ar fi, desigur, decît slăbiciunea perversă a victimei față de instrumentul torționar al călăului...

Cartea — acest *saturat de semn, poros infoliu,* cum o definește plastic Ion Barbu — mă tulbură mai mult decît oricare ecran, tocmai pentru că nu-mi propune reflecția lucrurilor, ci spațiul în care durează simbolurile lor. Ce-mi pasă că ea solicită un singur organ — ochiul ? Acest organ e singurul care se poate *deschide înlăuntru.* Univers în miniatură, pagina unei cărți anulează, fără îndoială, a treia dimensiune a spațiului, pentru că e destinată inimii și sensibilității, imaginației și inteligenței mele, nu activității mele deambulatorii. Hartă stelară a limbii, ea nu-mi ia ochii cu spectacolul agresiv al fenomenalității, pentru că e un concentrat de tîlcuri, nu de aspecte sensibile. Ecranul lingvistic, singurul transparent, lasă ochiul meu interior să se plimbe în voie pe sensurile existenței, ca pe un peisaj esențial. Pilulă de me-



Scanned with OKEN Scanner

morie umană, scrisul nu e deloc — așa cum credea Platon — un instrument al lenevirii memoriei, o haină exterioară a cunoașterii, pe care ar îmbrăca-o cei ce, de fapt, nu cunosc nimic ; dimpotrivă : departe de a-i văduvi pe oameni de propria lor judecată, cartea mi se pare o unealtă a educării memoriei individuale și colective, de păstrare a ei în acele labirinturi de tipărituri, de la incunabule pînă la cărțile de azi, care sunt bibliotecile, ele însele imagini concrete — în viziunea orbului Borgès — ale labirinticului univers.

Rezultată din separația, poate limitativă, a vederii de celelalte simțuri, cartea marchează clipa în care omul se sustrage oricărei vraje sonore, oricăror iluzii auditive născătoare de stări sufletești aservite, pentru a se abandona conștient unui ritual al spiritualității, aproape ascetic, întrucît vizează cunoașterea în general, și cunoașterea de sine. Pentru cei ce știu, într-adevăr, să citească, o carte nu dă răspunsuri, ci mai ales pune întrebări. Asemenea unui Socrate mut, care te scrutează clipă de clipă, neîndurat, ea propune o maieutică ; oricît am încerca, n-o vom putea înstrăina de propriul ei tîlc, n-o vom putea împiedica să ne pună, răspicat, întrebarea din care s-a născut. Instrument al însingurării individuale ? Nu : lectura e unul din exercițiile pregătitoare pentru intrarea noastră în fluxul evenimentelor. A medita pe marginea unei cărți, a gîndi la rosturile existenței înseamnă o altă formă de a participa la existență ; filozoful, savantul, creatorul de ficțiuni semnificative care e scriitorul sunt, fiecare în felul său, agenți ai realului, în aceeași măsură ca omul de acțiune — muncitor, luptător sau bărbat politic. Într-o poezie de Al. Philippide, Alexandru cel Mare, demn discipol al lui Aristotel, mono-loghează : *Cunoașterea e tot o cucerire.*

Pentru amatorii de senzații tari, pentru profesioniștii impactelor spectaculoase și violente, pentru trăiriștii care confundă marea dramă a existenței cu melodrama contactelor directe, litera cuminte a cărții pare un semn mort. Și Mallarmé întrevedea mult visata sa Carte ca un fel de sicriu. Dar el nu uita să asocieze, cum e firesc, acestei „cenuși de aur", pe care o închipuie semnele tipografice, imaginea unei *învieri* a tîlcurilor, acea iradiere spirituală



Scanned with OKEN Scanner

ce somnolează în toate simbolurile vii, revelația — reiterată cu fiecare lectură — a unei profunzimi, a unui palpit aburos care se descifrează îndărătul scrisului, — noua viață a miraculosului Fenix. Voce redusă la tăcere, scrisul se etalează spațial, în patrulaterul paginii, tocmai pentru a face portativă durata : durata lecturii, unică și diversă pentru fiecare din noi, prilej și exercițiu al libertății. Față de alte solicitări, pe canalele celorlalte simțuri, lectura modernă, lectura mută, lasă imaginației un cîmp nelimitat în care experiența noastră reală, zestrea noastră de viață trăită, se trezește din latența ei și — alături de noile date răsărind din rîndurile tipărite — ne întregește posibilitatea zborului, aerul impalpabil și aripile.

Am văzut, nu demult, un film de *science fiction* în care, simbriași ai unei noi civilizații aservite imaginilor televizate, pompierii vînau cărțile și le ardeau pe rug. Ultimii depozitari ai textelor tipărite le învățau pe dinafară, apoi se auto-exilau din mijlocul unei societăți hipercivilizate : se refugiau în păduri, și acolo — uitîndu-și propriul nume, păstrînd ca semn de identitate doar titlul cărții pe care o memorizaseră — se plimbau recitînd cu voce tare, pentru ei și pentru ceilalți, textele unor cărți fundamentale ale umanității — „Symposion“, „Divina Comedie“, „Război și pace“ etc. Coșmarul meu lucid e că omenirea ar putea fi obligată, cîndva, să se salveze într-o asemenea Arcadie a culturii...

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

# Modelul eminescian

## 1. Eminescu şi noi

Ca orice mare exemplu al Istoriei, patriotismul lui M. Eminescu nu se memorizează : el este, mai întîi, o lecţie exemplară de Etică şi Artă, adică de faptă care-şi creează modelul.

Pentru noi, poeţii de azi, fertilitatea precedenţei eminesciene ţine de adagiul shakespeareian al fidelităţii creatorului faţă de sine însuşi. Acolo, înlăuntrul său, în sîmburele intim şi întunecat al personalităţii sale, a găsit marele Poet naţional spaţiul spiritual al Patriei interioare, aceea care avea nevoie de o întreagă Mitologie : zeii dacici sunt expresia acestei libertăţii lăuntrice, fără de care orice tentativă de mitizare rămîne imitaţie stearpă, simplă producţie de idoli verbali. Acolo, înlăuntrul său, în energiile acumulate ale sufletului său bîntuit de flacăra unui ideal moral fără pereche, a găsit marele Om intransigent imperativul de a-şi afirma dragostea de ţară ca atitudine exaltantă şi, deopotrivă, critică, sentimentul datoriei de a-şi exprima opţiunea politică, fără de care orice prezenţă se transformă într-o falsă prezenţă, într-o figuraţie penibilă. Acolo, înlăuntrul său, în murmurul genuin al graiului natal, a găsit marele, inimitabilul Cîntăreţ sunetele de aur şi grindină, de dor şi repulsie, din care a alcătuit vraja aparte a acordurilor sale nemuritoare, fără de care orice verb — fidel sau nu vreunei prozodii

— rămîne o ieftină vorbărie de tribună, o literatură de serie.

Dacă vrem într-adevăr să citim geniala operă a lui M. Eminescu ca pe o *tablă a legii* poetice, întemeietoare de artă şi destin, atunci va trebui să reţinem aceste trei comandamente ce se desprind din spiritul ei :

— Visaţi-vă Patria ! spune Eminescu. Visaţi-o cu dragoste şi mînie, ca pe o Utopie a spiritului popular, căci numai năzuinţele irepresibile ale unei Naţiuni întregi se transformă în Mitologie reală, numai libertatea voastră interioară, de zi cu zi, îi asigură libertatea în Istorie. Nici zeii, nici strămoşii nu pot fi luaţi cu chirie !

— Construiţi-vă Demnitatea ! spune Eminescu. Construiţi-o cu migală şi avînt, în fiecare act al vieţii voastre, pentru că numai rectitudinea coloanei voastre vertebrale garantează poziţia de drepţi a brazilor de pe înălţimile spre care priviţi. Verbul *a trăi* se conjugă numai cu adverb : *a trăi exemplar.*

— Vorbiţi Graiul esenţial ! spune Eminescu. Vorbiţi numai limba Poeziei adevărate, aceea care striveşte boaba clipei pentru a se îmbăta de mustul tîlcurilor ei, pentru că, adresîndu-vă celor ce trec, convorbiţi cu cei ce durează. Nu există popor mare fără poezie mare !

**2. Omagiu**

La 15 iunie 1889, după o eclipsă spirituală de aproape 7 ani, se stingea din viaţă Mihai Eminescu : murea la numai 39 de ani, vîrsta pe care doar puţine genii romantice au atins-o, o vîrstă care — pentru noi, astăzi — se identifică perfect cu tinereţea însăşi. Murea în plin proces de afirmare a creaţiei sale ; încă neapreciat la adevărata lui valoare de către contemporanii săi, negat de către o seamă de confraţi, susţinut de către cei care urmăriseră evoluţia geniului său în acea constelaţie de talente şi spirite luminate care a fost „Junimea". Murea intonînd un cîntec nemaipomenit în limba noastră, un cîntec de glorie şi melancolie, de suferinţă şi extaz, de revoltă şi adoraţie ; — un cîntec căruia i-au trebuit



Scanned with OKEN Scanner

cîteva decenii pentru a se impune drept cea mai înaltă expresie a graiului românesc.

Un mare poet francez spunea, cu amărăciune, că — în general — contemporanii nu știu să citească. Porecla de „Minunescu", pe care niște confrați geloși i-o dăduseră lui Eminescu, ca și epigrama lamentabilă pe care i-a adresat-o Macedonski, confirmă — din păcate — acest trist adevăr. Din fericire, posteritatea e scutită de asemenea formule mascate ale invidiei de breaslă. Astăzi, la opt decenii și jumătate de la moartea poetului, noi suntem chemați să rostim, încă o dată, o judecată care, de peste 50 de ani, nu mai permite nici un fel de îndoială.

Omul Eminescu a fost un exemplar cu totul superior, atît prin modestie, curățenie sufletească și seriozitate, cît și prin fermitatea caracterului său. Mereu egal cu sine însuși, așa cum nu sunt decît naturile extrem de înzestrate care se sprijină exclusiv pe propria lor valoare; serios — poate pînă la totala absență a umorului — așa cum nu sunt decît marile caractere pentru care existența este un cîmp de exercitare a unei înalte moralități; angajat existențial în propriile sale idealuri generoase, din care a făcut adevărate linii directoare ale vieții, adică elemente perfect asumate ale unui destin, — omul Mihai Eminescu constituie o apariție singulară în pasajul societății românești din a doua jumătate a secolului trecut. Era un om care trăia utopic, dacă vreți, în sensul că manifesta o teribilă nepăsare față de tot ce era conformism exterior și imediat, față de tot ce i se părea aparență vană în jurul său, pentru a se angaja fără nici o rezervă în permanent și în esențial. Întreaga lui ființă personifica un tip de trăire romantică superioară, total dăruit ideilor, statornic în pasiunile sale, — el, care era un om cu pasiuni puternice și necruțătoare, atît în iubire cît și în politică și artă. Era un tip de militant, în sensul superior al cuvîntului — pentru care viața, și deopotrivă arta, erau un spațiu geometric al acțiunii practice: un spirit care se identifica necontenit cu aspirațiile de veacuri ale neamului său, descifrînd liniile de forță secrete ale evoluției istorice. Întemeiat în straturile adînci ale ființei, atît ca om, cît și ca intelectual și ar-



Scanned with OKEN Scanner

tist, Eminescu a ilustrat, prin negaţia vehementă şi fără răgaz, una din dramele spiritului românesc, aceea căreia Maiorescu i-a dat denumirea clasică de „formă fără fond" : autorul „Luceafărului" a fost şi rămîne cea mai copleşitoare mărturie despre forma inegalabilă pe care o poate atinge geniul creator românesc, atunci cînd se alimentează din adîncimile fertile şi insondabile ale unui fond autentic. Tot ceea ce criticul a divulgat la modul teoretic, poetul a contrazis încrîncenat la modul practic. Deşi precedat de o seamă de mari patrioţi, nimeni altul ca el n-a avut un mai acut sentiment al istoriei, rădăcini mai profund înfipte în straturile ancestrale ale ethosului nostru popular, pe care l-a înţeles întotdeauna ca pe un nesecat izvor de energii şi de exemplaritate. Nimeni altul ca el n-a avut o mai dramatică conştiinţă a răspunderilor etice pe care le implică, zi de zi, profesiunea de ziarist şi vocaţia de poet. Nimeni altul ca el n-a avut dreptul să se adreseze, aşa cum s-a adresat, marilor figuri venerabile ale trecutului nostru, şi nici să biciuiască fără milă prezentul, în numele unor comandamente etice ale întregii suflări româneşti.

Prin Eminescu, geniul artistic al poporului nostru atinge pentru prima oară sferele superioare ale universalităţii. Destinul i-a hărăzit să fie tînăr şi să rămînă mereu tînăr. Dar a fost o tinereţe de superbă maturitate a sufletului şi spiritului, de permanentă combustiune interioară. Modest, pentru că n-a considerat niciodată că vorbeşte exclusiv în numele său, ci totdeauna în numele generaţiilor care l-au precedat, precum şi în faţa celor ce-i urmează ; sorbindu-şi geniul din ethosul colectiv al unui popor pe care l-a iubit cu patimă şi mai ales cu o iubire intransigentă ; respectuos faţă de tradiţie, în care vedea cadrul general şi temelia tuturor izbînzilor prezente şi viitoare, venerîndu-şi înaintaşii ca pe nişte modele de fervoare patriotică şi artistică ; acumulînd o serioasă cultură filozofică şi poetică, garanţia de aur pentru orice tentativă de creaţie, — Mihai Eminescu a fost, în acelaşi timp, un artist înzestrat cu geniul inanalizabil al limbii, acela care fecundează idealurile artistic-poetice asigurîndu-le o strălucire nepieritoare. Cine, oare, între 1870 şi 1883, a avut o mai fericită in-

tuiţie a evoluţiei limbii româneşti, decît el ? Numai balcanicul Caragiale, de care-l despărţea prăpastia deosebirilor de fire şi caracter, numai popularul Creangă, de care l-a legat o obscură, o adîncă prietenie, mai pot să stea alături de el. Toate acordurile poeziei sale, care pentru majoritatea contemporanilor nu erau decît disonanţe şi „stricare a limbii", se dovedesc astăzi pentru noi armonii inegalabile şi insondabile, miracole ale unei expresii pe care generaţiile următoare încearcă, deocamdată în zadar, să le atingă. Vraja poeziei eminesciene ţine atît de mult de inefabilul limbii noastre, încît acest uluitor geniu a fost considerat (şi poate că această flagrantă nedreptate nici n-a luat încă sfîrşit) drept un „şansonetist" în poezia de dragoste, drept un versificator de idei filozofice în poezia meditativă, pentru toţi cei care nu cunosc substanţial limba română. Dar oare nu acesta este şi cazul unor genii ca Pindar, Dante Shakespeare ori Hölderlin ? Cît timp spiritualitatea românească însăşi nu va constitui un domeniu aparte, dar valoric încorporat cu specificul său, al spiritualităţii culturale a omenirii întregi, Eminescu va rămîne al nostru şi, din păcate, numai al nostru. Deşi, necontenit, premisele pentru penetraţia valorilor noastre naţionale în circuitul universal se adîncesc şi se consolidează...

Popular, fără a fi perfect accesibil, aşa cum se întîmplă cu orice creator a cărui operă comportă straturi multiple şi suprapuse, bogate în semnificaţii ; consacrat, fără a fi niciodată epuizat ; iubit fără a fi nicicînd pe deplin explicat, aşa cum numai geniile pot să reziste în faţa necruţătorului timp ; exprimînd mereu adevărul nostru al tuturor în forme pe care numai adevărul său personal şi unic, trăit pînă la sacrificiu, putea să i le dicteze, — Mihai Eminescu este, fără îndoială, cel mai actual dintre toţi poeţii pe care-i avem, poate tocmai pentru că nimeni, asemenea lui, n-a avut suprema capacitate de a transforma drama sa personală — iubirea faţă de femeie ori iubirea faţă de patrie, patima îngheţată a unor idei ori angajarea incandescentă în acţiunea politică — în spectacol cosmic, în nemuritoare muzică de sfere.



Scanned with OKEN Scanner

Voi încheia acest omagiu gîtuit de emoţie cu admirabilele rînduri, pe pe care i le-a consacrat undeva George Călinescu : „Ape vor seca în albie şi peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, şi cîte o stea va veşteji pe cer în depărtări, pînă cînd acest pămînt să-şi strîngă toate sevele şi să se ridice în ţeava subţire a altui crin de tăria parfumurilor sale".

### 3. La naşterea geniului

A scrie despre Eminescu în fiecare an, la jumătatea lui ianuarie, nu mai e demult un simplu act de pietate culturală, ci un gest aproape magic, un adevărat rit al însămînţărilor poetice de primăvară. Ciclic, dincolo de întoarcerea mecanică a calendarului, timpul ne solicită de pe pragurile sale miraculos înnoite, oferindu-ne naşterea Geniului ca o sublimă sărbătoare a spiritului românesc.

De fiecare dată, la 15 ianuarie, invocăm Cîntecul ca o supremă biruinţă asupra mizeriei şi vremelniciei : act orfic prin excelenţă, care transfigurează lacrima în sunet şi întunericul în speranţă, şi le instalează pe soclul de aer limpid pe care numai formele perfecte durează, ferite de orice intemperii, prin propria lor indicibilă frumuseţe. Suferinţă, speranţă şi izbăvire a unui neam întreg, Eminescu este universul de armonii ale limbii noastre, căruia abia rivalitatea cu cei mai mari poeţi români, apăruţi după el, îi confirmă unicitatea şi valoarea.

De fiecare dată, la 15 ianuarie, invocăm Caracterul ca singura garanţie a personalităţii în Istorie : structură fixă a moralităţii individuale, oglindind un întreg ethos popular, — acela care a rezistat, de-a lungul veacurilor, asemenea reliefului geografic al Patriei, în faţa tuturor vicisitudinilor sorţii. Citit în grava, profunda sa demnitate, Eminescu este pentru noi întruparea unui ideal de cinste, fermitate şi răspundere majoră a scrisului, omul care s-a sprijinit în condei ca profeţii în toiag, conştient că dacă-l îndreaptă spre pămînt destupă izvoarele, iar dacă-l înalţă spre cer atrage trăznetul.



Scanned with OKEN Scanner

De fiecare dată, la 15 ianuarie, invocăm Cultura ca pe o a doua faţă, mai senină, a Istoriei : aceea care se ridică din adîncuri, desprinsă de pe obrazul Mumelor teribile, alimentată de aburii legendelor, alcătuită din substanţe imponderabile şi întregind în eternitate, alături de toate celelalte construcţii, înălţate cu mîinile şi gîndul, din marmură, fier sau miresme, imaginea prezenţei în lume a unui popor. Dincolo de ceea ce a izbutit să încheie, în formă definitivă, înainte ca spiritul său să se întunece, Eminescu ne-a lăsat, prin postumele sale neterminate, un cutremurător şi totuşi optimist testament : acela de a continua, prin generaţii, opera începută anonim odată cu „Miorița“ şi „Meşterul Manole“, lucrare fără sfîrşit, care sporeşte numai pe măsură ce ne vedem moartea sub forma unei nunţi şi ne îngropăm cu toţii oasele în zidurile ei muzicale.

Acesta este spicul meu de literă, pumnul meu de grăunţe înfiorate, destinat brazdei virgine pe care o deschide, an de an, ivirea conjurată de astre a Geniului.

#### 4. Poetul naţional

Noţiunea de poet naţional este una dintre întraripatele idei pe care Istoria le încorporează dîndu-le un chip şi un nume precis : Homer sau Virgiliu, Dante sau Shakespeare, Puşkin sau Whitman, Hölderlin sau Hugo. Pentru noi, în pofida tuturor rivalităţilor, mai vechi sau mai recente, ea s-a întrupat în Mihai Eminescu. În planul superior al valorilor artistice, acolo unde spaţiul e omogen şi timpul stă pe loc, aceste nume sunt aproape interschimbabile : operele i-au asimilat perfect, i-au înnobilat spiritual şi s-au substituit complet autorilor, constituindu-se ca tot atîtea blazoane, de semnificaţie identică, ale umanităţii înseşi. Şi totuşi, la fel cu munţii cei mai înalţi de pe faţa pămîntului, ale căror piscuri locuiesc toate în patria zăpezilor veşnice, masivele lor aparţin unor teritorii naţionale determinate şi protejează un sol natal inalienabil : dindărătul lor, soarele răsare, majestuos, dar mereu în alt fel, pentru fiecare popor. Definindu-i în patru versuri, Lucian Blaga are dreptate :



Scanned with OKEN Scanner

*Adînc, prin seminţiile ce-apar şi-apun,*
*pe drumul inimii mereu ei vin şi trec.*
*Prin sunet şi cuvînt s-ar despărţi, se-ntrec.*
*Îşi sunt asemenea prin ceea ce nu spun.*

Esenţiala, ireductibila, paradoxala lor unicitate mă face să nu pot vorbi despre unul dintre ei, fără a mă gîndi la ceilalţi. Cînd spun că Eminescu, intuind la modul genial posibilităţile expresive ale rostirii româneşti, *a venit în întîmpinarea limbii noastre* de astăzi, îmi aduc aminte de Dante impunînd dialectul toscan ca limbă literară întregii Italii, de Hölderlin instituind în germana modernă virtuţile oraculare ale unui grai imnic, de Whitman forjînd expresia dezlănţuită, consumată de conştiinţa de sine, a unui popor care abia se născuse. Memoria noastră auditivă este astăzi atît de copleşită de sunetul aparte, devenit acum ecumenic, al poeziei eminesciene, încît avem nevoie de o adevărată abluţie, revirginizantă, pentru ca urechea să-l perceapă în tot ceea ce are miraculos de nou, de profund, de încîntător. Sadoveanu, uluit de melodia unui vers ca *Unduioasa apă sună ;* G. Călinescu, detaşînd vizionarele imagini ale „Luceafărului" din mecanismul narativ ; Geo Bogza, înfiorat de perenitatea edificiului de cristal imaterial al unei strofe ca : *Nu e păcat / Ca să se lepede / Clipa cea repede / Ce ni s-a dat ? ;* I. Negoiţescu, revelînd incandescenţa de magmă a „postumelor", — ne atrag atenţia, din cînd în cînd, asupra mierii divine, care se topeşte zilnic pe cerul gurii noastre.

Cînd afirm că Eminescu *a mîntuit, pentru sine şi pentru noi, retorica inerentă a poeziei dintotdeauna,* ştiu că minunea aceasta s-a petrecut şi cu Dante, şi cu Shakespeare, şi cu Hugo, şi cu Puşkin ; şi mă simt mîndru şi încrezător în destinul poeziei noastre constatînd că şi Verbul românesc este apt pentru alchimia secretă care oferă omenirii substanţa impalpabilă a inefabilului poetic. Adevăratul poet naţional mi se pare a fi un mare strateg al limbii : el dispune de vocabulele rostirii străbune asemenea unei oştiri, poartă o sută de războaie cu propria lor greutate pînă la limita transparenţei şi a zborului, pentru a ajunge să cucerească în numele poporu-



Scanned with OKEN Scanner

lui său un teritoriu spiritual pe care nimeni și nimic nu i-l mai poate răpi sau mutila.

Poetul național *citește semnele timpului :* nu în numele său propriu, ci în numele neamului care l-a născut. Fiecare popor are un Hugo inflexibil care-l ridiculizează pe Napoleon cel Mic, un Whitman care proclamă ca tunetul : *Démocratie, ma femme !*, un Pușkin care-i cîntă pe Decembriști, un Hölderlin, care proiectează idealurile naționale într-o Eladă mitică. Nimeni n-a văzut mai limpede, n-a trăit mai intens, n-a slăvit mai patetic decît Eminescu patria eternă, cea de dedesubt, aceea care este inextricabil una cu tărîmul Mumelor noastre, singura în numele căreia lauda nețărmurită și blestemul teribil se împletesc, fără-ncetare justificate. Cine a opus, mai pregnant decît el, sublima galerie de figuri voievodale, din zarea brumoasă a legendei ori din pragurile însîngerate ale Istoriei, zoologiei inferioare de politicieni bastarzi ai timpului, reclamînd cu glas de profet justițiator răsplata cuvenită fiecăruia ? Cine a despărțit cu o sabie mai necruțătoare decît a lui între eroism și politicianism, regăsind cadențele elevate ale vechilor ditirambi pentru a proslăvi și inventînd ritmurile grindinoase, mistuite de ură și de sarcasm, pentru a denunța și vești ?

Ca toți poeții naționali, Eminescu *ține într-un fel de ordinea Naturii :* el este un element primordial al cosmosului românesc, alături de apă și foc, munte și mare, răsărit și apus. Cine pătrunde în laboratorul său intim de creație n-are nici o clipă impresia că poetul caută sau experimentează, nu : el își croiește drum imperturbabil, își găsește și adîncește vadul propriu și atinge limanul visat. Viața sa însăși, dincolo de mărunțișurile și vicisitudinile ei, devine un fel de viață model : ceea ce, prin suferință și devotament, a știut să facă din ea — iată exemplul moral de neîntrecut, acela care transfigurează clipa de iubire și anii de nebunie. Eminescu a atins acele limite la care glasul îngheață și ființa omenească se sfarmă, — și a izbutit să le dea glas și ființă nepieritoare. Nu cunosc, în nici o altă limbă de pe pămînt, versuri mai cutremurătoare, mai pline de cumplita experiență a limitelor, decît aceste terține scrise în pragul pierderii conștiinței :



Scanned with OKEN Scanner

*Să smulg un sunet din trecutul vieții,*
*Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri*
*Cu mîna mea în van pe liră lunec ;*

*Pierdut e totu-n zarea tinereții*
*Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,*
*Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec !*

Un mare poet național *creează sentimentul timpului ciclic.* Actualitatea lui izvorăște din conștiința, mereu înnoită, de a trăi adevărurile sale ca adevăruri neclintite ale ființei spirituale căreia-i aparține. Prezentul lui invadează fagurii prezentului meu, și — iată : la 15 ianuarie 1975, Mihai Eminescu se naște pentru cea de a 125-a oară, și se va naște mereu, an de an, ca o formă inalterabilă a demnității noastre.

**5. Eminescu și versul-sentință**

Scriam, cîndva, că „laboratorul poetic eminescian pare stăpînit de un adevărat *demon al formei,* de un fel de *vis formativa.* Deși cu aluzie metafizică, termenul desemnează doar o realitate de ordin psihologic, o disponibilitate a spiritului, un „mecanism de creație". Prezența coercitivă a unor tipare este, fără îndoială, evidentă în poeziile cu formă fixă ; dar spiritul unei poetice a justeții și rigorii depășește acest cadru, pentru a se manifesta, de pildă, în înclinarea spre expresia lapidară și memorabilă, spre sentențiozitatea lirică.

G. Călinescu numea acest fel de lirism „clasicism gnomic" și, departe de a-l reduce la un procedeu de școală, vedea în el o formă superioară de poezie : „enigma acestei poezii reci, hieratice, e ascunsă în solemnitate și gnomism, în acele sfere de ceață care înconjură marile definiții gratuite" *(Opera lui Mihai Eminescu,* vol. 2, p. 349). Marile definiții gratuite — admirabilă formulă a „sentinței" poetice, formulă în care jocul contradictoriu al celor două adjective dă termenului *definiție* atît rezonanța unui gong nunțiator, cît și aburul indeterminat al adevărului artistic. Solida cultură clasică a poetului, cultură pe care



Scanned with OKEN Scanner

romanticii au preluat-o la modul creator (fiind, prin aceasta, mai puțin „teribiliști" decît se crede, în general) se vădește tocmai în aceste versuri-sentință ; în care accentul cade pe justețea și lapidaritatea expresiei și mai puțin pe caracterul ei personal, original. Clasic vorbind, adevărul este de ordin general ; rolul artistului chemat să-l exprime constă în efortul de a-i da un înveliș nou, o exprimare inedită care să-l impună încă o dată atenției noastre, o cadență nemaiauzită care să constituie un nou procedeu mnemotehnic : obosită, memoria culturală a omenirii are nevoie de expresia poetică pentru a-și împrospăta bagajul de adevăruri consacrate. Un vers ca : *Toate-s vechi și nouă toate* din ireproșabila *Glossă* nu face decît să repete adagiul *Nimic nou sub soare*, cu mult mai vechi decît expresia italiană care ni l-a impus, într-o formă capabilă să ni-l întinerească în planul memoriei.

La Eminescu, apariția versului-sentință coincide cu o anumită decantare intelectuală a lirismului : afectivitatea se refugiază îndărătul unor parapete cvasi-intelectuale, tocmai pentru a-și întemeia reacțiile subiective pe un consens general. De obicei, poetul atacă particularul, atunci cînd agresivitatea sa are în spate acoperirea generalului : diatriba nu se cheltuiește niciodată împotriva individului, ci împotriva unui tip reprobabil de umanitate (a se reciti *Junii corupți* ori partea a doua a *Scrisorii III).*

Versul-sentință eminescian marchează atît producțiile lirice erotice, cît și cele cu aură filozofică. Un vers ca : *Nu credeam să-nvăț a muri vreodată* constituie, într-adevăr, una din acele „mari definiții gratuite" ale iubirii, un extraordinar vers liminar, pe care restul poemului nu face decît să-l expliciteze. El nu-și află echivalent decît în aceeași poezie, în versul ultim : *Ca să pot muri liniștit, pe mine / Mie redă-mă,* vers-lacăt a cărui pregnanță ține de aceeași „școală" clasico-romantică pentru care o poezie era o compoziție verbală care *începe* și *sfîrșește.* Chiar atunci cînd traduce, și chiar atunci cînd păstrează forma originalului, Eminescu simte dorința de a da expresiei sale o cadență sentențioasă, în care formularea enigmatică, oraculară, intră ca o notă distinctivă. Astfel două



Scanned with OKEN Scanner

versuri din *La steaua* ne frapează prin lapidaritatea lor apoftegmatică *(Era pe cînd nu s-a zărit, / Azi o vedem, şi nu e)*, caracteristică pe care originalul lui Keller *(Dem Wesen solchen Scheines gleicht, / Der ist und doch nicht ist)* nu o posedă. Uneori, această inegalabilă gură de oracol lansează maxime de o ameţitoare adîncime filozofică (de pildă, faimoasa aserţiune : *De plînge Demiurgos, doar el aude plînsu-şi...)* care-i dezarmează pe exegeţi. Dacă distihul citat din *La steaua* era dificil din cauza caracterului eliptic al expresiei, aici versul e obscur şi inefabil, imposibil de „tradus" într-un limbaj conceptual : memoria îl reţine în unicitatea sa inalienabilă, iar emoţia intelectuală lasă tîlcurile să joace, înşelător, în spaţiul său ambiguu.

Am impresia că ultimele citate reprezintă două limite ale sentenţiozităţii eminesciene : una care maschează „ideia" sub caracterul hermetic, gramatical-dificil al formulării, alta în care invenţia imagistică şi verbală cristalizează absolut original, imprevizibil, obscuritatea mesajului rezultînd tocmai din plurivalenţa imaginii concrete : „ideia" are corp, indiscutabil, dar un fel de corp astral, şi inteligenţa noastră se rătăceşte încercînd să-i pipăie contururile întunecate de lumina revelaţiei. Între aceste limite, se înscriu numeroasele versuri-sentinţă care întrerup, ca nişte linii ferme, ideative, elanul discursului liric : de la sentinţele exprimate în *Luceafărul* asupra destinului uman în genere sau asupra sorţii geniului în particular, pînă la neuitatele formulări din poeziile de dragoste, unde versul-sentinţă brăzdează, asemeni unui „fulger nemişcat" orizontul liric, uneori, de-a dreptul romanţios, al elegiei erotice, instituind un fel de al doilea spaţiu — ideologic — în care experienţa personală a îndrăgostitului se varsă ca într-un rezervor de înţelepciune al umanităţii întregi ; sau pînă la maximele din cele cîteva poezii epigramatice, modèle de „îngheţare" a ploii lirice sentimentale în polei ironic şi sarcastic ; în fine, pînă la necruţătoarele invective din unele „Scrisori", adresate contemporanilor politici sau femeii în general, unde lapidaritatea tăioasă a versului, dina-



Scanned with OKEN Scanner

mitat de o uluitoare forţă expresivă, devine bici cu pleasnă de plumb.

În general, versul-sentinţă eminescian indică o linie de ruptură : locul unde afectivitatea, ultragiată fie de adîncimea propriei sale trăiri, fie de incongruenţa dintre real şi ideal, întîlneşte ideologicul (în sensul cel mai larg al termenului), îşi face din el o armătură solidă şi schimbîndu-şi tonalitatea se năpusteşte asupra obiectului liric (iubita, criticii, contemporanii, maşinăria lumii etc.) divulgînd în defectele lui carenţe fundamentale ale omenirii ; sau, invers, îşi potenţează, îşi dilată gesticulaţia expresivă pentru a face din propriul său eu o ipostază superioară a umanului.

Scanned with OKEN Scanner

## Funcţia educativ-patriotică a poeziei şi exigenţa artistică

Expresie în verb a unui raport *sui generis* al unui creator cu universul, poezia în general nu s-a putut lipsi niciodată, de-a lungul secolelor, de o formă particulară a sa, poezia patriotică ; această formă este menită să exprime un raport special, dar nu mai puţin general uman şi peren, acela dintre poet şi fiinţa spirituală a poporului din care face parte. Fără îndoială, de-a lungul vremii, noţiunea de patrie a evoluat. Nu e mai puţin adevărat însă că, chiar în perioada cetăţilor greceşti, conştiinţa civică a transgresat frontierele limitate ale *polis*-ului, pentru a se cristaliza — aşa cum se poate vedea în *Iliada* — într-o spiritualitate care era a Eladei întregi. O asemenea cristalizare în cadrul unei opere literare e cu atît mai firească, cu cît materialul în care se realizează opera respectivă îl constituie limba, factor unificator esenţial pentru orice comunitate naţională. Scriind într-o anumită limbă, poetul devine implicit legat de spiritualitatea pe care această limbă o reprezintă în cadrul omenirii. Un Virgiliu a conceput *Eneida* ca o epopee, ca o necesitate a Imperiului roman de pe timpul lui August de a deveni conştient de rădăcinile sale istorice care coborau pînă în solul aburos al legendei. E cazul să amintesc aici un celebru vers al unui admirabil poet

francez, dispărut nu demult, Patrice de la Tour du Pin, care sună așa : „Țările care nu mai au legende / Vor fi condamnate să moară de frig". Legenda e partea aburită de timp a Istoriei, temelia ei obscură, dar nu mai puțin organică, zona în care Adevărul e totuna cu Verbul, cu Cuvîntul, în care plăzmuirile Verbului țin în cumpănă evenimentele datate și figurile cu nume faimoase de mai tîrziu. Rădăcinile spirituale ale unui popor sunt tot atît de adînci pe cît de adîncă este capacitatea sa de a-și trăi propria legendă..

În măsura în care lirica universală este o expresie a sentimentelor fundamentale ale umanității, ea nu se poate lipsi de sentimentul patriotic care constituie o dimensiune esențială a omului. Acest sentiment, care infuzează viața cotidiană a oricărui popor, deține de altfel un rol important în poezia de pe toate meridianele, alimentează creații de mare valoare artistică, fiind unul din elementele de bază ale mesajului — în sensul cel mai larg al acestui cuvînt — încorporat în orice operă de artă. De la Pindar, care cînta în versuri performanțele sportive ale celor mai vrednici tineri din cetatea sa, pînă la poeții americani de azi, care protestează împotriva ororilor războiului atomic, sentimentul patriotic a îmbrăcat forme diverse în lirică ; dar el a fost întotdeauna indicele sufletesc al unui raport fierbinte, nemijlocit, pe care poetul l-a întreținut cu comunitatea în care trăiește. Cei ce strîmbă din nas cînd aud termenul de „poezie patriotică" nu sînt decît niște oameni mutilați sufletește, niște spirite vîntură-lume (pentru care administrația unor state a inventat termenul rușinos-răsunător de *apatrizi),* care încearcă să-și ascundă carența de umanitate în dosul unor gusturi așa-zis rafinate. Cumplită iluzie !... Realitatea unei națiuni este vie atîta timp cît poporul ce o întruchipează crede încă în miturile, actele de eroism și idealurile care i-au călăuzit istoria națională. Poetul cetățean este sacerdotul acestui cult de maximă noblețe sufletească. Și nu există mai mare izbîndă artistică decît opera în care năzuințele concrete ale unui popor, interesele de veacuri și de fiecare zi, viața lui obișnuită capătă transfigurarea necesară pentru a face din ele em-

bleme ale umanității înseși, comportamente general-umane, exemplare. Marii poeți ai omenirii nu au fost — și nici nu vor fi — scribi care compun poeme în formă de păsări și animale ci suflete învăpăiate de dragoste pentru semenii lor, ale căror poezii sînt modelate pe dinlăuntru de chipul Patriei pe care o celebrează.

Una dintre cele mai nedrepte reprezentări despre poetul-cetățean e aceea care-l înfățișează cîntînd la trompetă : fie că e vorba de balada sau poemul istoric, de imnul grav sau de oda ditirambică, de elegia romantică în fața ruinelor sau a mormintelor străbune, poezia patriotică persistă — în conștiința multor cititori — sub forma unei producții retorice, în care sentimentul liric ar ceda pasul în favoarea discursului programatic și bine articulat. Această mentalitate dovedește nu numai o totală ignorare a fenomenului liric modern din ultimele secole, dar și o lecție greșit învățată a clasicilor. În privința aceasta nu există — pentru noi — un exemplu mai grăitor decît Eminescu.

Instrucția școlară, ca și multiplele manifestări festive, au inculcat cititorului obișnuit preferința exclusivă pentru dinamica patetică a „Scrisorii a III-a". Dar, chiar în această preferință, un spirit prea subiectiv tinde să opereze o opțiune limitativă : se insistă exclusiv asupra fragmentului epic al „bătăliei de la Rovine", ignorîndu-se cu seninătate invectiva — mult mai realizată poetic — din final, aceea a flagelării necruțătoare de către poet a societății sale contemporane. În felul acesta, una din corzile cele mai vibrante ale lirei eminesciene, aceea în care se exprimă o sfîntă indignare — invectivă sarcastică, „grindinoasă", cum o numea Călinescu — este complet lăsată la o parte. Mi se pare evident că inspirația civică și expresia ei poetică se prezintă la Eminescu cu mult mai diversificată decît ar vrea s-o înfățișeze gustul pentru discursivitatea grandilocventă al unei anumite pedagogii. În realitate, registrul poetic al liricii patriotice eminesciene e, putem să spunem, complet : de la pastelul idealizat din „La Bucovina", oda patriei în proiecția peste secole din „Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie", satira socială din „Junii corupți", discursul politic incan-

descent din „Împărat și proletar", evocarea ironică din „Umbra lui Dabija-Vodă", reconstituirea sentimental-istorică, precum și diatriba vehement-înveninată din amintita „Scrisoare a III-a" ca și atîtea fragmente de proiectare în mitologie a unui peisaj și — mai ales — ethos românesc, căutate la izvoarele lor, în proto-istorie sau în legendă, cuprinse în postume, — toate aceste modalități de inspirație, antrenînd după ele tot atîtea moduri și viziuni de expresie lirică sau epică, pot fi întîlnite la marele nostru bard. Departe de a cînta „la trompetă", Eminescu își plimbă degetele înfiorate pe o liră cu șapte corzi, singurul instrument potrivit, prin ambitus-ul său, amplitudinii de simțire pe care o manifestă un adevărat creator de poezie. Dacă o asemenea lecție majoră de poetică ar fi bine asimilată, atît de către cei chemați să contribuie direct la formarea conștiinței tinerelor generații, cît și de către poeții noștri de azi, și bineînțeles și de către marele public cititor, — lirica noastră actuală ar fi scutită de o înțelegere restrictivă, imaginea României de azi și de totdeauna — încorporată în verbul magmatic al scriitorilor post-eminescieni, ar avea circulația pe care o merită.

Fără îndoială, poezia patriotică nu se poate sustrage unui paradox care este cel al poeziei în genere, dincolo de orice compartimentări ale ei : poetul trebuie să dea expresie *nouă* unor atitudini și *simțăminte* vechi, de cînd lumea : cu alte cuvinte, poetul este chemat să realizeze — în materia atît de docilă, pe de o parte, dar atît de rebarbativă, pe de altă parte, a *limbajului constituit* — o serie de fapte de stil *inedite*, strict personale, nemaiîntîlnite pînă la el. În contact cu publicul, acest paradox al creației poetice determină anumite atitudini specifice. Cititorul educat, cititorul cu o anumită formație culturală, are tendința — aș zice, firească — de a recepta imediat, și în mod suficient de adecvat, acele modalități care se dovedesc a fi conforme cu gustul său deja format ; și în același timp, el este ispitit să respingă tot ceea ce contrazice imaginea sa, constituită, asupra poeziei patriotice. Această atitudine, această reacție de gust este, pe cît de firească în ordinea unei lecturi *spontane*, pe atît

de anormală în ordinea unei lecturi *avizate*. Stilistic vorbind, nici un nou poet adevărat nu poate să încapă, să se suprapună perfect, spațiului cultural al unui înaintaș. Predecesorii noștri pregătesc doar o perspectivă culturală vagă, indeterminată suficient, care se actualizează numai în măsura în care fiecare dintre noi, cei ce înțelegem să preluăm creator marea lor lecție, ne creăm, fiecare, spațiul stilistic propriu, în măsura în care ne afirmăm propria noastră valoare. Ce înseamnă a învăța din tradiția poetică națională ? Eu cred că nu înseamnă deloc a imita pe înaintași, ci a dovedi vitalitatea poeziei lor prin valorile propriei tale poezii, adică a demonstra fertilitatea lor prin propriile tale roade poetice.

Cititorul insuficient educat esteticește este îndemnat să creadă că noile valori *dislocă* în poezie valorile tradiționale. Nimic mai fals : noile valori *se integrează* într-o creștere organică a culturii naționale, iar această integrare nu se poate realiza fără o luptă dramatică a conștiinței cititorului cu propriile sale habitudini, cu prejudecățile culturale care — în mod necesar — sedimentează în ea, cu limitele propriului său gust artistic. Oricît ar părea de ciudat, în momentul apariției unui mare poet nu există, gata-format, un public cititor perfect adecvat noilor modalități de expresie poetică ; acest public se formează treptat, în cîmpul unor inter-acțiuni complexe, al căror ritm este determinat de factori multipli, pe care nu-i pot menționa aici, acuma. La un cititor adevărat (pentru că, e bine de știut, așa cum există poeți falși, există și falși cititori de poezie !), receptarea adecvată a unui nou timbru poetic, a unor noi moduri de expresie lirică patriotică, nu se face în dauna celor existente, ci împreună și alături de ele. Așa cum Goga nu-l anulează pe Bolintineanu, așa cum Arghezi nu-l înlocuiește pe Eminescu, nici Nichita Stănescu ori Adrian Păunescu nu dislocă, într-o conștiință de cititor adecvată estetic, ca de altfel și în peisajul real, al valorilor — creația lui Eminescu sau Blaga. Dimpotrivă : Noii poeți aruncă întotdeauna lumină retrospectivă, care nu poate să fie decît profitoare, cultural vorbind, deoarece determină, clipă de clipă, raportul nostru viu cu tradiția noastră poetică,

obligîndu-ne mereu la împrospătate luări de poziţie faţă de universuri poetice de o complexitate inepuizabilă. Numai o lectură adecvată a liricei de război a lui, să zicem, Camil Petrescu ne poate crea condiţii propice astăzi pentru o receptare adecvată a poeziei de acelaşi gen a lui V. Alecsandri : distanţa dintre cele două modalităţi poetice măsoară o amplitudine de gust poetic la care conştiinţa noastră culturală de astăzi nu poate să renunţe. A fi contemporani cu noi înşine implică un dublu rol de rezonatori : pe de o parte, a atinge consonanţa cu noile modalităţi de expresie poetică pe care le impune timpul nostru ; pe de altă parte, a vibra la sonurile viabile ale înaintaşilor noştri, a le asigura cîmpul cultural — adică gustul estetic adecvat — necesar unei permanente iradieri.

Noi, poeţii, trebuie să recunoaştem, şi să fim convinşi de acest lucru, că poezia patriotică este, poate, cea mai dificil de scris dintre toate genurile poetice. Dacă există multe rezerve faţă de această poezie, ele există poate şi din cauză că genul respectiv e practicat, la un mod de producţie aproape industrial, de către nechemaţi, de către oameni care — stimabili în ceea ce priveşte sentimentele care-i animă — nu depăşesc, cînd e vorba de realizări, nivelul compromiţător al unei versificaţii abile. Poezia patriotică nu are voie să fie o simplă confesiune netransfigurată artistic. O asemenea poezie nu este doar cronica rimată a unui timp, o „dare de seamă“ superficială asupra unor evenimente, chiar dacă acele evenimente — sau *îndeosebi pentru că* acele evenimente constituie carnea istoriei noastre, momente de timp încărcate de fiorul sacru al unei participări obşteşti, naţionale. Poezia patriotică implică cu necesitate coborîrea poetului la tîlcurile adînci ale istoriei, investigarea unor zone de semnificaţii majore, precum şi exprimarea lor la un nivel artistic superior. Problema realizării artistice a lirismului patriotic este o problemă de viaţă sau de moarte a poeziei. Pentru francezi, de pildă, marele poet patriotic este, fără îndoială, Victor Hugo, nu Bâranger, deşi acesta din urmă a fost, poate, cel puţin un timp, mai prezent în conştiinţa contemporanilor săi, tocmai datorită obstinaţiei

lui de a ţine o adevărată „cronică a evenimentelor“ pe care le-a trăit, precum şi datorită unei prize directe pe care versul său, întotdeauna combinat cu muzica, l-a avut asupra marelui public. Dar o atare concepţie „documentaristă“ despre poezia patriotică ar deveni fatală acestui gen, ar face din el un simplu mijloc de agitaţie a maselor.

Estetica ne arată clar, bazată pe o experienţă milenară a operei de artă, că funcţia social-educativă a poeziei patriotice e o funcţie implicită, nu explicită ; că valorile socială, politică, naţională, moralizatoare, formatoare de conştiinţă, încorporate într-o operă de artă rezistă timpului, şi deci îşi îndeplinesc rolul lor formativ, numai în măsura în care sînt realizate estetic ; în caz contrar, ele au o viaţă extrem de scurtă, şi mor odată cu momentul care le-a prilejuit. A supravieţui clipei în care s-a născut, a face ca efectul formativ asupra cititorilor să fie eficient şi în generaţiile următoare, implică din partea poeziei patriotice necesitatea ca ea să fie o operă durabilă în sine. E timpul s-o spunem răspicat : orice operă insuficient realizată artisticeşte aduce un prost serviciu atît cauzei naţionale, cît şi cauzei poeziei însăşi, deoarece simpla maculatură pe teme patriotice compromite deopotrivă noţiunea de patrie şi noţiunea de poezie. Oare mai trebuie să repetăm — şi, pentru cine, la urma urmelor ? — că modelatoare de conştiinţă sînt *numai valorile,* adică acele bunuri spirituale care corespund unor *necesităţi superioare şi care le satistfac în planul respectiv estetic,* şi nicidecum pretinsele valori a căror lucrare este inoperantă. Demnitatea poeziei adevărate nu poate fi desigur apărată fără concursul unei critici de poezie care să opereze cu fermitate distincţia între valoare şi non-valoare, care să lupte împotriva unei logocraţii găunoase, care să cenzureze drastic veleitarismele goale, acelea în care lipsa de talent se drapează în gesticulaţia civică, acelea care fabrică masiv texte plate, de simplă transcriere reportericească, din care tîlcurile absentează festiv. Cu rarisime excepţii, adevărata poezie patriotică nu se scrie din mers, pentru că nu constituie o reacţie oarbă, imediată, ci este rodul îndelung pîrguit al unei trăiri profunde şi mistuitoare. Orice concepţie superfici-

ală care promovează o poezie patriotică de serviciu, încurajînd bulucirea penibilă a netalentaților la porțile consacrării, discreditează în ochii tuturora noblețea unui mod de a trăi, de a simți și de a exprima, acela care a caracterizat cele mai mari figuri ale culturii noastre, în care s-au încorporat idealurile înseși ale ființei spirituale românești. În poezie, a fi prezent nu înseamnă a fi martor ocular, a vedea evenimentul, ci *a restitui în mod inefabil viziunea lui înalt semnificativă.*

Scanned with OKEN Scanner

## Anotimpul poeţilor

Mi-am propus să răspund la o întrebare aparent simplă, şi anume : „Cînd se nasc poeţii ?“ — şi mă simt împresurat de adevărurile celor ce şi-au pus-o înaintea mea răspunzînd fiecare în felul său.

Parafrazîndu-l pe Cicero, anticii ziceau : *Inter arma silent Musae.* Dar nu e vorba, aici, mai curînd de un fel de sociologie a poeziei, şi nicidecum de fenomenologia ei ? Oare, în timp ce tunurile bubuie, poeţii tac într-adevăr, sau pur şi simplu nu se mai aud ?

Enciclopedistul Diderot credea că laurul lui Apollo trebuie stropit cu sînge. *Quand verra-t-on naître des poëtes ? Ce sera après les temps de désastres et de grands malheurs, lorsque les peuples harassés commenceront à respirer.*

Mai desprins de contingenţe, Hölderlin şi-a pus şi el, cu îndoială, tragica întrebare : *Und wozu Dichter in dürftiger Zeit ?*, vizînd „sărăcia“ spirituală a unei epoci, acea „noapte“ a Istoriei, prin care, totuşi, poeţii — asemenea „unor preoţi ai Zeului vinului“ — colindă „din ţară în ţară“, vestind recucerirea unei demnităţi pierdute.

Eu cred că poeţii se nasc în a treisprezecea lună a anului : durata ideală abstractă din calendare, în care ci-

clurile Naturii coincid și-n care Istoria se află mereu la începuturile sale.

Ei se nasc, și rămîn așa, adică *abia-născuți,* pînă cînd viața lor se desprinde de ei înșiși, plutind ca o structură fragilă și nepieritoare, ca o sferă ușoară de păpădie, prin aerul calm sau agitat al secolelor.

Nimeni, în afară de ei, nu e în stare să afirme un sentiment al Prezentului, pur și total, chiar după ce acesta s-a consumat.

Așa precum spune Novalis : *...Există un prezent spiritual care identifică trecut și viitor disolvîndu-le, și acest amestec este elementul vital, atmosfera poetului.*



Scanned with OKEN Scanner

## Tărîmul de mijloc

Întotdeauna am avut sentimentul intermediarității poeziei : nu ca un teritoriu pustiu, nu ca un *No Man's Land,* ci — dimpotrivă — ca o zonă pe care și-o dispută, cu diverse mijloace, o serie de vecini cotropitori. A fost o vreme, cînd mi s-a părut că poezia este idee frumoasă, și că trebuie s-o apăr de vorbăria fără nici un sens ; apoi mi s-a părut că trebuie să fie, în primul rînd, imagine, și că trebuie să n-o las pradă ideilor ; apoi am avut impresia că orice imagine trimite la o formă-fixă și înghețată, și că numai muzica verbului e salvatoare ; în fine, mi-am dat seama că muzica o poate vida complet, ca oricare artă învecinată și invidioasă. Dar cel mai mare pericol îl vedeam în posibilitatea invadării zonei ei indeterminate de către imaginea comună, stereotipă, unanim acceptată, forjată de bunul-simț, a lumii înconjurătoare : primele poezii mai reușite pe care le-am scris, și care bineînțeles nu vor fi publicate niciodată, erau menite, programatic, să... discrediteze pastelul, împingînd pînă la limita extremă a descriptivismului arma imaginii. Poate că sentimentul acestui „tărîm de mijloc", rezervat ca o fatalitate necruțătoare poeziei, m-a făcut să mîngîi, treptat, conștiința unui artizanat poetic.

Prizonier al cuvîntului ! Aceasta a fost prima definiție a poetului, la care am ajuns eu singur. Dealtfel,

propria mea experienţă mi-o confirma : atîta timp cît o idee, o situaţie, o imagine, o sugestie, venită de nu-se-ştie-unde, nu ajungeau să cristalizeze într-un cuvînt, să se centreze în jurul lui ca în jurul unei osii care moştenea inerţia mişcării, poezia mea nu izbutea să pornească. De multe ori, aveam gata versul ultim, ca un vers dat — fruct al unor conjuncturi lăuntrice de care aproape niciodată nu putem da socoteală —, dar îmi lipsea versul prim şi, natural, celelalte. Cuvîntul a exercitat, şi o face şi acum, o fascinaţie uluitoare asupra mea : mai întîi, mi se pare că în el se află totul, că e fierbinte ca un strop de magmă, că străluceşte ca o piatră preţioasă, că e viu şi rebarbativ, ascuns şi viclean, inert şi totuşi degajînd o mişcare interioară, adevărat şi totuşi mincinos. Apoi, această fascinaţie intră într-un fel de derută, pentru că — tot învîrtindu-l pe toate feţele, pronunţîndu-l mental, uzînd semnificaţia sa centrală, şi treptat şi pe cele secundare —, cuvîntul rămîne ca o cochilie goală, cu melcul plecat la plimbare. Nu reuşeam să-i restitui sensul care mă vrăjise, farmecul lui iniţial, decît logodindu-l cu alte cuvinte ; şi, de cele mai multe ori, revelaţia nupţială, pe care o aşteptam din partea lui, era umbrită de impresia — poate greşită — a unei mezalianţe. Nici pînă astăzi, n-am învăţat să culeg roadele contrastelor între cuvinte : un fel de prejudecată a unităţii lexicale, care nu e probabil decît o formă mascată de purism, îmi împiedică limba de a trece brusc de la miere la fiere.

Acum, după ani de zile de meditaţie asupra cuvîntului poetic ; după ce disciplinele limbajului m-au ulcerat, şi m-au tămăduit tot ele ; după ce am scris mai multe poezii despre cuvîntul *iubire* decît despre iubire — iubirea mea pentru cuvînt îmi întăreşte, mereu, impresia că poezia e un tărîm de mijloc : un spaţiu virtual, înlăuntrul limbajului, deci obligatoriu *între* mine şi lucruri, pe care trebuie să-l creez de fiecare dată pentru a putea să-mi construiesc geometria verbală, imagistică, afectivă. Sînt absolut convins că nu există poezie fără un minimum de retorică, adică fără un minimum de artă a figurilor de stil, că poezia unui limbaj nud — dacă aşa ceva este cu putinţă — se obţine numai prin savanta ei despuiere de vestminte, şi că ea nu se naşte

nicidecum goală, așa cum Pallas se năștea gata înarmată din fruntea lui Zeus. Acum știu că inefabilul nu există, dincolo de cuvinte, ca o substanță impalpabilă, ca un *ceva* pentru care nu se poate găsi o expresie adecvată. Inefabilul e un rezultat al poeziei însăși, și trăiește numai în poezie, pentru că numai poezia poate să ajungă la o expresie care nu poate fi formulată altfel decît a fost formulată, care — cu alte cuvinte — este intraductibilă în alți termeni. Cum să traduci în alți termeni : „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată...", vers care nu conține nici o imagine ? Cu atît mai mult nu se poate traduce în alți termeni o metaforă...

Și totuși — așa cred — poezia e traductibilă. Există, mai întîi, o *traducere imaginară* (fericita expresie aparține lui V. Voiculescu) : continuarea — conștientă sau nu — a spiritului unui maestru, cu rezultate personale, adică nu ca simplu mimetism epigonic, ca pastișă nemărturisită. Cine dintre noi, poeții de azi, nu l-a tradus, uneori pe Eminescu în limba română de azi ? Datoria față de el, a acestei limbi, e atît de mare, încît oricum nu vom izbuti s-o plătim pe deplin... Există, apoi, traducerea poetică dintr-o limbă în alta, transferul unei valori singulare dintr-un spațiu cultural străin în cel propriu. Dar lucrul acesta n-ar fi posibil, dacă exercițiul poetic n-ar implica acel minimum de retorică despre care vorbeam, dacă faptul stilistic al unui poet n-ar crea un spațiu poetic în limba lui natală, spațiu care poate fi re-creat într-o altă limbă, grație unui artificiu (de ce ne-ar speria acest cuvînt ?) simetric și egal ; dar nu literal, adică nu ca simplu decalc verbal. Limbă cu rădăcină veche și cu inflorescență nouă, limbă în care cuvintele nu și-au epuizat semnificațiile marginale, limbă a lui Eminescu, Blaga, Arghezi, Barbu și Cotruș, — limba română posedă o plasticitate materială capabilă să accepte, și să refacă, în spațiul ei, universurile poetice ale unui Dante, Shakespeare, Goethe, Hölderlin, Mallarmé sau Whitman. A traduce poezie e, poate, o aventură, dar numai dacă se consideră că poezia însăși e o aventură a limbajului.

Scanned with OKEN Scanner

## Poeţii şi expresivitatea limbii

Pentru orice om, frumuseţea limbii materne este un adevăr fundamental pe cît de complex pe atît de greu de analizat. Convingerea că limba pe care o vorbim din copilărie se distinge prin excelenţa sa nu se sprijină atît pe o apreciere de ordin strict estetic, cît mai ales pe sentimentul difuz al unei apartenenţe intime. Putem aprecia obiectiv, pentru calităţile lui sonore, cîntecul unei păsări, din pura plăcere auditivă ; putem să apreciem claritatea vocalică a unei limbi străine, pe care o cunoaştem aproximativ sau deloc, tot aşa — ca pe o partitură muzicală. Dar limba în care am învăţat să vorbim, graiul poporului nostru, este *frumoasă* — dincolo de orice tip de sonoritate obiectivă — pentru că este „a noastră" ; ne-am născut *în ea,* am învăţat-o simultan cu învăţătura vieţii însăşi, o vorbim în măsura în care ea, la rîndul ei, ne vorbeşte pe noi ; cu alte cuvinte, suntem solidari cu istoria şi cu experienţa de viaţă încorporate în ea, cu felul ei propriu de „a vedea" şi exprima lumea, cu „filozofia" ei. Tocmai pentru că ne aflăm *înlăuntrul* ei, limba maternă determină sistemul nostru de relaţii interumane — datorită funcţiei sale principale, aceea de comunicare ; dar, în acelaşi timp, ea influenţează şi asupra opţiunilor noastre de ordin etic şi estetic, inculcîndu-ne o modalitate de acţiune şi, deopotrivă, o optică a expresivităţii.



Scanned with OKEN Scanner

Nu numai gîndim și vorbim, ci și *simțim* românește, adică participăm la un anumit ethos și etnos, la o lume de valori spirituale, specifică poporului nostru.

Limba națională conține în sine spațiul virtual al propriei sale culturi, deci și evoluția poeziei naționale. Latent, în limba română de azi se află viitoarea poezie românească. Ceea ce s-a realizat din potențele limbii, pînă în momentul prezent, reprezintă tradiția noastră poetică, modelele literare care — de la Dosoftei, Cipariu și poeții Văcărești pînă la marii noștri scriitori de azi — alimentează sensibilitatea poporului nostru în materie de poezie. Felul în care, pînă acum, limba noastră și-a degajat propriile sale valori expresive ne permite să apreciem în ce anume constă lucrarea pe care poeții noștri au exercitat-o asupra materialului ei verbal, raportul între opera unui scriitor și sistemul de semne verbale al limbii.

În primul rînd, scriitorii sunt sensibili și exploatează expresivitatea *naturală* a unor cuvinte : exclamațiile (prezente nu numai în poezia populară, ci chiar la un poet modern cum este Ion Barbu), onomatopeile (pentru capacitatea lor de a anula arbitrarul semnului lingvistic, oferindu-ne un fel de „figură sonoră" a lucrului sau fenomenului pe care-l designează) sau acele sinonime care li se par mai sugestive (personal, *urgie* și *năpastă*, de pildă, mi se par cuvinte mai expresive și cu o conotație mai bogată, decît echivalentul lor *nenorocire*).

În același timp, poeții se folosesc de tezaurul de expresivitate *selectată* pe care-l conține folclorul : proverbe, zicători, cimilituri etc. Nu demult, am subliniat în poezia de maturitate a lui Zaharia Stancu invenția aparentă de noi zicători, de noi proverbe, care se constituie într-un lirism de tip *paremiologic*, atestînd scăldarea poetului în valurile înțelepciunii populare ; după cum am scris despre formele folclorice — de la lexic pînă la versificație — întîlnite în poezia lui Emil Botta. Uneori o asemenea preluare de materiale este însoțită de o adevărată prelucrare poetică a cuvintelor, creatoare de noi valori, în spiritul unei dispoziții personale : același Emil Botta intervine asupra cuvintelor, modificîndu-le forma și degajînd astfel tîlcuri noi ; la fel, un poet ca Ion Gheorghe

acționează puternic asupra lexicului (schimbă rădăcina sau terminația, inventează cuvinte noi etc.), obținînd astfel — mai ales în volumul *Zoosophia* — efecte poetice remarcabile, dovedind cît de plastic poate să fie materialul verbal al limbii noastre.

Cel mai adesea textele literare ne pun în fața unei expresivități *stilistice, personale,* indice valoric al oricărui scriitor. Toată lumea vorbește despre caracterul „poetic" al unor anumite cuvinte. Prea puțini sunt în stare să remarce că încărcătura „poetică" a unor asemenea cuvinte se înscrie nu numai pe linia gustului personal al unui scriitor, ci și pe linia unor preferințe estetice mai generale, ce țin de o întreagă școală sau orientare literară. Clasicismul își are propriile sale cuvinte „poetice", care nu sunt și ale romantismului ; care, la rîndul său, se deosebește, în această privință, de simbolism, sau de expresionism etc. Fiecare din aceste orientări literare posedă un fel de „fond poetic lexical" propriu, bine determinat. Un cititor avizat își dă seama că, de pildă, cuvinte ca *somn, noapte, vis, natură, stele, înger, demon* etc. sunt utilizate cu predilecție de către romantici, și că acest vocabular — în pofida prezenței sale în poezia noastră din orice timp — constituie o parte din „fondul poetic" eminescian ; în timp ce cuvinte ca, de pildă, *amurg, vioară, plumb, toamnă, nervi* etc. formează „fondul poetic" bacovian, și se întîlnesc mai frecvent în poeziile de tip simbolist. Aceasta dovedește că limba română a fost capabilă să servească în mod exemplar evoluția poeziei noastre moderne, oferindu-i — pe fiecare treaptă a dezvoltării ei, în funcție de estetica și poetica specială a școlii respective — materialul verbal expresiv de care a avut nevoie.

Lucrarea eficientă a unui poet asupra materialului furnizat de limba maternă se vede mult mai clar și poate fi apreciată la justa ei valoare îndeosebi la nivelul stilului său personal, în laboratorul propriu de creație. Acolo se observă limpede cum se face trecerea de la selectarea cuvintelor, în funcție de calitățile lor materiale inerente, la expresivitatea complexă a contextului. Virtuțile latent expresive ale unui cuvînt sunt trezite la o altă viață, sunt actualizate diferit de la un scriitor la

altul, în cadrul structurilor sintactice și prozodice, datorită unor combinații verbale al căror rezultat sunt „celulele poetice" înseși : epitetul, comparația, imaginea, metafora. Studii de mare specialitate au scos în evidență capacitatea expresivă a stilului lui Eminescu, și nu e momentul să mă opresc, aici, asupra lor. Voi remarca doar că o asemenea expresivitate privește valorificarea resurselor limbii românești la toate nivelele : sonor (sugestivitatea materialului *fonic* al unor cuvinte predilecte), morfologic (frecvența anumitor termeni ce trădează „viziunea personală" a autorului), sintactic (capacitatea limbii poetice de a „îmblînzi"rigiditatea gramaticii, „abaterea de la normă" ca indice estetic), prozodic (plasticitatea cu care limba se mlădiază pe ritmuri extrem de variate, de la metrica populară pînă la canoanele formelor poetice fixe), semantic (apariția unor sensuri noi, pe care numai logodna imprevizibilă a unor cuvinte le poate actualiza) etc. În acest proces foarte nuanțat și complicat, care — oricît l-am analiza — rămîne un secret de creație al fiecărui poet, expresivitatea *creată,* la nivelul stilului personal, poate să depășească sfera virtuților materiale ale cuvîntului, adică zona concretului lingvistic.

În general, se consideră că expresivitatea unei limbi, ca și a unei poezii, stă în capacitatea lor de a exprima o emoție prin imagini cît mai concrete, mai plastice, printr-o „corespondență" aparte care se stabilește între cuvînt sau expresie, de o parte, și lucrul sau fenomenul vizat, de altă parte. De pildă, cuvîntul *a sîsîi* este expresiv, deoarece constituie el însuși un ... sîsîit. Un mare poet francez se plîngea de „defectul" limbii sale în care *nuit* și *jour* nu se potrivesc, ca tonalitate sonoră, cu fenomenele pe care le desîgnează : noapte și zi. În limba noastră, „defectul" acesta ar părea înlăturat, dacă ne-am gîndi că, în românește, cuvîntul *noapte* are tonalitatea sumbră a nopții, iar vocala din cuvîntul *zi* posedă luminozitatea zilei. În nici un caz însă, de aici, nu s-ar putea trage concluzia că unele limbi ar fi, în însăși materialitatea lor fonică, mai poetice decît altele. Indiscutabil concreteța termenilor joacă un rol de seamă. Cu cît e mai expresivă zicala „Fuge mîncînd pămîntul" decît expresia „Fuge foarte

repede" !... Trebuie să se remarce însă că, în această zicală, conținutul expresivității lingvistice e dictat nu de *adevărul* imaginii respective (*mîncînd pămîntul*), ci de *emoția* celui ce o rostește : uluiala admirativă în fața vitezei alergătorului — iată ce se ascunde în dosul acestei expresii atît de plastice. Imaginea pregnantă nu e decît un instrument în serviciul exprimării unei stări sufletești deosebit de puternice, pentru care termenii obișnuiți erau prea săraci. La nivelul poeziei culte, tot așa, trebuie să se remarce teribila cutremurare existențială ce respiră, de pildă, din versul bacovian *Aud materia plîngînd*. Or, tocmai necesitatea funciară a poeziei de a exprima emoțiile adînci și felurite ale eului liric dictează acest recurs frecvent la imagine, metaforă, epitet etc. Dar aceste procedee nu constituie singura resursă a expresivității. Figurile de stil plasticizează, fără îndoială, limbajul personal al unui poet. Dar să nu uităm formula lui Goethe, conform căreia o poezie, în totalitatea ei, nu este altceva decît un imens trop, o figură de stil uriașă. De altfel, chiar expresivitatea unui vers nu vine întotdeauna exclusiv din caracterul concret imediat al cuvintelor utilizate, sau al figurilor de stil folosite, ci rezidă adesea într-o adevărată alchimie verbală ce încarcă vocabulele obișnuite cu o sarcină iscată din raporturile lor reciproce ; în locul unei plasticități care venea, oarecum, de la natură, avem de a face cu o plasticitate fără suport material în stratul fonic sau figurativ al lexicului : e o plasticitate ce ține exclusiv de forța eului liric de a face să vibreze un material absolut amorf. Contextul determină apariția unei expresivități ce nu exista în cuvintele sale, luate separat. Iată un singur exemplu concludent. Din trei verbe cu caracter abstract, plus un adverb de timp, Eminescu realizează un vers de o excepțională expresivitate poetică : *Nu credeam să-nvăț a muri vreodată,* care deschide, ca un sunet de gong, confesiunea gravă, incandescentă a *Odei (în metru antic)*. De altfel, chiar în poezia lui Blaga, care insista asupra sarcinilor magice sau mitice ale cuvîntului, contextul — nu cuvintele izolate — este acela care produce erupția semantică și, o dată cu ea, explozia emoțională. Căci, nu numai o

dată, contextul e capabil să transfigureze, să producă mutații esențiale în materialul verbal ca atare : dovadă lirismul arghezian unde cuvinte degradate semantic, sau estetic, considerate a- sau chiar anti-poetice, capătă o altă valoare poetică, sunt „mîntuite" artisticește, devin „frumuseți și prețuri noi".

Lirismul nostru modern a depășit, în general, mistica „fondului poetic lexical" și practică o poetică a contextului, în care — de la invazia prozaismului, pînă la funcția estetică și semantică pe care o poate îndeplini un element morfologic, o simplă conjuncție, de pildă, — expresivitatea devine un joc complex al multiplelor planuri pe care se confirmă plasticitatea limbii. O asemenea conjuncție fericită utilizează Eugen Jebeleanu în poezia *Hanibal : și* care deschide versul ultim (*Și n-au învins*), care vine după o bogată imagistică ce pune în lumină aparatul războinic al invadatorilor cartaginezi, și care ține de fapt locul unui *dar*, sau *însă*, sau *și totuși*, este nespus de grăitor în fluiditatea lui, deoarece insinuează că incapacitatea lui Hanibal de a obține victoria, în fața unui popor care se apără, nu este o surpriză, ci e o întîmplare firească, e ceva în firea lucrurilor. Fără acest *și*, poezia ar fi fost o simplă parabolă ; așa, ea e devenit o parabolă *poetică*. Alteori, expresivitatea — care în general are un rol de potențare imagistică, de amplificare a unui sentiment — poate fi utilizată în scopuri minimalizatoare, de de-mitizare. Personal, am citit întotdeauna poezia *Meliția* de Mihai Beniuc — în care simbolul este lăsat să vorbească singur, fără a i se smulge, în mod explicit, tîlcurile — ca o grotescă demascare, nu numai a războiului, a grozăviei lui ucigătoare, ci mai ales a *propagandei* războinice, a clănțănelii patriotarde.

Doi poeți, mai ales, se disting azi în poezia noastră prin adeziunea la ceea ce aș putea numi „poetica implicită a contextului" : Geo Dumitrescu și Nichita Stănescu. La cel dintîi, forma preferată este discursul, axat de obicei pe o tramă epică, parabolică, în care se îngrămădesc de-a valma (deși analiza remarcă selectarea lor cu grijă de către poet) adjective, substantive și verbe, distribuite în cascade, rotite în vîrtejuri, puse să pleznească și să ironizeze, împănate cu expresii și zicale populare,

care apoi sunt și ele desghiocate, interpretate, întoarse pe dos etc. — totul pentru a obține un text masiv care colcăie, ca o plasmă, de multiple sensuri și aluzii, îndeosebi de ordin moral. Marile continente de proză trucu-lentă, controlată estetic, ale poeziilor lui Geo Dumitrescu prezintă, din cînd în cînd, mici lacuri și platouri poetice, scînteind de sugestii, respirînd purități și avînturi, încît adevăratele „aventuri lirice" ale acestei poezii constau în raporturile aparte pe care le întreține, în context, *poeticul* și *a-poeticul* pentru a degaja un lirism de tip modern, saturat deopotrivă de materia concretă a cuvintelor și de semnificațiile lor fîlfîitoare. La Nichita Stănescu, prioritatea contextului este formulată prin expresia — ce indică o poetică personală — a *necuvintelor.* Ce sunt aceste *necuvinte* ? Sunt mari *unități* poetice, prelungite șiruri delirante de elemente gramaticale, imagini și metafore, debitate sacadat, în cadrul cărora cuvîntul ca atare, cuvîntul izolat, cuvîntul circumscris, și-a pierdut sensul său propriu, dar și cel figurat, pentru a se dizolva într-o unitate mai mare, care nu mai e nici noțiune, nici sentiment, ci o realitate aparte numită *stare verbală* : sugestie a concretului obținută din contopirea cuvintelor abstracte, sau — invers — sugestie a abstractului realizată din convertirea concretului ce există în anumite vocabule. Se configurează astfel mari nebuloase verbale care respiră plutirea, întrepătrunderea, diafanitatea, îmbucarea intimă, etc. — sugestii esențiale asupra omului, relațiilor interumane, universului etc. Așa cum, în anumite poezii ale sale, Nichita Stănescu desface cuvîntul în sunetele lui constitutive, investigînd universul care palpită latent în fiecare din aceste sunete, — în totalitatea poeziei sale cuvîntul, în pofida complexității sale fonice și a determinării sale semantice, devine un simplu sunet într-un *necuvînt,* adică într-un context care instituie o unitate suficientă sieși și operativă prin sugestie. Ce uriașă „creștere a limbii românești" poate fi măsurată în distanța ce separă, artistic vorbind, îndemnul Văcărescului, de aceste atît de moderne, dar perfect integrate geniului graiului nostru, exemple de poezie contemporană !

Expresivitatea creată, încorporată în stilul personal al unui mare scriitor, nu constituie o aventură singulară a

limbii, oricît de surprinzătoare ar putea să fie, în momentul apariţiei ei, o anumită experienţă poetică ; dimpotrivă, ea indică, aproape întotdeauna, o posibilitate latentă de dezvoltare a graiului naţional. Cînd, în a doua jumătate a veacului trecut, Eminescu scria versul atît de limpid *Unduioasa apă sună* sau strofa — pe drept cuvînt elogiată de Geo Bogza : *Nu e păcat / Ca să se lepede / Clipa cea repede / Ce ni s-a dat ?*, — marele nostru poet anticipa limpiditatea, eufonia, supleţea, gravitatea sugestivă a limbii româneşti de astăzi, ghicea — printr-o intuiţie ce rămîne un secret inalienabil — evoluţia viitoare a graiului nostru. În acelaşi sens, poezia noastră de astăzi este chemată să prefigureze forma de mîine a limbii române. Cultivarea acestei forme de expresie în spiritul geniului nostru naţional, crearea inefabilului poetic reprezintă contribuţia exemplară a scriitorilor, aceea care face ca prezenţa noastră în lume să devină un act cu adevărat semnificativ în planul valorilor.

Scanned with OKEN Scanner

## Obiectivitate și autoritate

În procesul aparent simplu, dar de fapt diversificat al lecturii, opera literară își divulgă dubla sa realitate : pe de o parte, ea e simplu *obiect de consum cultural,* pe care o lectură impersonală îl epuizează ; pe de altă parte, ea este *univers artistic,* cosmos purtător de valori spirituale, căruia o lectură personală tinde să-i demonstreze, dimpotrivă, caracterul inepuizabil. Nu e greu de văzut că, în principiu, critica literară reprezintă tocmai această lectură de tip superior, avizată, unică, grație căreia opera literară este receptată ca o lume inefabilă avînd o viață secretă imprevizibilă, infinită. Înțeleasă în felul acesta, critica nu rămîne doar un act de receptare, ci se încarcă de o responsabilitate sporită : aceea de a întreține viața fără sfîrșit a operei, de a crea un spațiu cultural propice pentru permanenta ei iradiere axiologică.

Afirmînd că lectura critică, în forma ei autentică, este o lectură *personală,* pornesc de la afirmarea caracterului *obiectiv* al operei literare și de la necesitatea unei construcții critice *adecvate.* Opera literară există în sine, și — mai mult — posedă o realitate proprie, specifică, unică, inconfundabilă, care obligă demersul critic : îl obligă să ia act de existența ei, să perceapă în adînc structura ei, să intuiască fără greș valoarea ei, dar în același timp îl obligă să-și elaboreze un mod specific și personal de abor-

dare critică, adică să devină — el însuși — un act literar, nu o simplă lectură impersonală. De aici, necesitatea „conflictului" latent, a tensiunii aparte care prezidează actul critic, adică întîlnirea operei literare cu personalitatea criticului, întîlnire care ne silește să examinăm, fără prejudecăți, cele două noțiuni care constituie tema acestui articol.

O operă literară există, în mod obiectiv, în două feluri : o dată, ca *materialitate lingvistică,* strucurată diferit, în funcție de specii și genuri (prozodie, figuri de stil, lexic etc. pentru poezie ; acțiune, personaje, construcție etc. pentru roman), — condiție de domeniul evidenței, pe care o îndeplinesc toate textele literare, atît cele bune cît și cele proaste ; a doua oară, ca *valoare artistică,* atribut care nu mai ține de domeniul evidenței și pe care nu-l posedă decît operele autentice. Rolul criticei literare constă în obligația de a pune în lumină materialitatea lingvistică a operei *ca suport al valorii estetice,* ca organism sensibil al cosmosului lăuntric, inefabil, al operei, și de a demonstra cum anume funcționează. Cînd G. Călinescu remarca „strania convertire a tendinței naționale în poezie pură" în poezia *Noi* a lui O. Goga, sau „aerul nemișcat de dioramă, ca scenele de iarnă din pictura olandeză" și „același mister al singurătății" în *Balada popii din Rudeni* de G. Topîrceanu, el insista asupra elementelor materiale ale poeziilor, dar demersul critic nu se oprea la ele, ci atingea sfera valorilor, introducînd operele celor doi poeți români într-o serie axiologică inedită. Intuiția sa critică descoperise noi valori, existente dar ascunse, în materialitatea operei : politicului din poezia lui Goga, narativului din poezia lui Topîrceanu li se adăugau două categorii noi, oarecum contrare — poezia pură, de o parte, staticul descriptiv, de alta — creîndu-se astfel un cadru neprevăzut pentru întreținerea vieții secrete a lirismului. Departe de a fi arbitrar, comentariul critic se dovedea riguros motivat, iar revelația — surprinzătoare, în primul moment — devenea, îndată după aceea, de domeniul evidenței. Dar lucrul acesta, ca și alte revelații critice călinesciene, nu a părut la fel de evident în momentul cînd a fost formu-

lat. Dimpotrivă : multe asemenea revelații au „jignit", ca să zic așa, opinia curentă — fondul pe care se face orice afirmație critică — a acelui timp. Îmi amintesc foarte bine că, în perioada publicării lor în „Jurnalul literar", „fișele lirice" ale lui G. Călinescu au fost ținta unor atacuri susținute, venind din multe direcții, și că, adeseori, argumentele preopinenților nu erau deloc aberante, dimpotrivă — țineau, oarecum, de bunul simț, se conformau tradiției critice existente. Dar oare bunul simț constituie un criteriu suficient în domeniul artei, oare conformismul tradițional nu trebuie, din cînd în cînd, „scuturat" ?

Mi se pare indiscutabil că actul critic autentic nu poate fi decît expresia fidelă a unei personalități critice, a unui creator în persoana căruia cultura filozofică, artistică și literară, gustul estetic, intuiția valorilor și demersul metodologic converg, toate, pentru a impune *o nouă viziune critică* asupra unei opere. Or, această viziune este — în momentul formulării ei — personală, subiectivă, neconformistă. Ceea ce deosebește acest tip de viziune critică — în lumina căreia un autor și opera sa apar cu totul diferit decît i-am „văzut" înainte — de opinia literară obișnuită este tocmai caracterul ei inedit și strict personal, faptul că ea nu este suma — și cu atît mai puțin media — opiniilor exprimate pînă atunci, ci o completă răsturnare a perspectivei, o instalare a operei, a autorului într-o suită valorică fără precedent. Mi se pare cu totul greșit să refuzăm dreptul criticii la originalitate. De altfel, nu e greu de remarcat că *autoritatea* de care se bucură un critic, audiența judecăților sale de valoare și a interpretărilor sale, în lumea literelor ca și în rîndurile marelui public, nu se sprijină niciodată pe alinierea lui la opinia curentă, ci pe disocierea de ea, pe răsturnarea ei în favoarea unor evaluări nebănuite. Desigur, viața normală a unei culturi absoarbe, încorporează cu timpul aceste acte de „frondă", face din ele elemente ale metabolismului spiritual propriu : formulările critice din *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu sunt astăzi „clasice", unanim acceptate, au de-

venit curente, operăm cu ele în mod absolut firesc, le socotim — pe drept cuvînt — ca „adevăruri" critice. Cine îi mai poate „vedea" astăzi pe Eminescu sau Creangă, altfel decît i-a „văzut" G. Călinescu ?

Şi totuşi... Fiind ea însăşi literatură, şi nicidecum operă de legislaţie literară, o viziune critică nu e niciodată o sentinţă fără apel, nici un adevăr îngheţat, ci numai una din formele — teoretic, nelimitate — în care o operă literară, un autor reintră în circuitul valorilor. A presupune că autoritatea, incontestabilă, a lui G. Călinescu a barat definitiv posibilitatea altor exegeze eminesciene înseamnă a crede că poezia lui Eminescu a fost „clasată" odată pentru totdeauna, că viaţa ei secretă a încetat, că însăşi critica română ar fi redusă la o permanentă tăcere în legătură cu acest subiect. Autoritatea unui critic — născută într-un proces de deplină libertate a vieţii literare, consecinţă firească a confruntării de opinii — domină, fără îndoială, o cultură, ani sau decenii de-a rîndul ; dar în acelaşi timp ea nu încetează de a stimula apariţia altor demersuri critice. Cultural vorbind, o autoritate critică există ca o „şcoală de critică" : ea creează, în mod firesc, întîi discipoli şi, apoi, chiar personalităţi critice capabile să stea, mai curînd sau mai tîrziu, alături de maestrul lor. Ea „cheamă", cu alte cuvinte, manifestarea unor noi autorităţi în critică. Acesta mi se pare un fapt indiscutabil, normal şi chiar necesar. Căci apariţia unui nou „adevăr" critic nu dislocă, nu anulează „adevărul" critic formulat anterior, ci *coexistă în spaţiul aceleiaşi culturi,* avînd ca obiect de interpretare acelaşi autor şi aceeaşi operă, cărora le conferă o nouă dimensiune, întreţinînd viaţa lor spirituală. Prin ce se măsoară cultura critică a unui popor, dacă nu prin asemenea sinteze care stau alături, sporind — fiecare în felul ei — complexitatea axiologică a operei cercetate ? Odată ce ni se pare normal să vorbim despre „universul poetic" al lui Blaga, al lui Arghezi, al lui Ion Barbu, nu ca monade care se exclud, ci ca creaţii care se inseriază într-o creaţie mai vastă, aceea a poeziei române moderne, — la fel de firesc e să vorbim despre „viziunea critică" a lui Maiorescu sau Ibrăileanu, a lui Lovinescu sau Călinescu, ca despre tot atîtea modalităţi ale spiritului cri-

tic românesc de a reaşeza valorile naţionale într-o nouă perspectivă a culturii noastre. Oare acest spirit poate să înceteze odată cu vreunul, cu oricare dintre ei ? Nicidecum. Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu şi Şerban Cioculescu au demonstrat, fiecare în felul său, viabilitatea demersului critic în cultura noastră, în acelaşi timp şi alături de Călinescu. În ce priveşte exegeza eminesciană însăşi, un critic din generaţia de mijloc, ca I. Negoiţescu, ne-a oferit exemplul concludent în care o nouă viziune critică — îndrăzneaţă şi originală, poate chiar şocantă pentru opinia constituită — se instalează, prin simpla forţă persuasivă a construcţiei sale, alături de viziunea, absorbită acum de tradiţie, a „clasicului" G. Călinescu. Şi, fără îndoială, exemplul acesta nu este ultimul.

Una din iluziile — plină de consecinţe, de altfel — ale vieţii literare este aceea de a crede că suma opiniilor de bun simţ exprimate de către diverşi cititori asupra unei opere literare ar reprezenta un fel de ideal al activităţii critice, şi că obiectivitatea critică n-ar fi altceva decît consensul lor. Nimic mai fals decît acest „paradis statistic" ! E ca şi cum am susţine că „adevărul" poeziei noastre de azi ar consta în jalnicul acord al poeţilor mediocri — aceia care scriu toţi la fel, singura deosebire între ei fiind iscălitura — şi nu în aportul substanţial al cîtorva personalităţi ireductibile, care coexistă ca stelele pe cer : fiecare cu poziţia şi lumina ei, fiecare cu sateliţii ei. Gustul literar al opiniei publice este, desigur, un factor important al sociologiei culturii, şi nu o dată are o anumită valoare practică. Dar opiniile „de cititor" nu pot înlocui activitatea criticilor literari, al cărei rol este, între altele, şi acela de a forma, de a stimula, de a ghida, de a oferi temeiuri avizate chiar pentru formularea acestor opinii.

Eficienţa exerciţiului critic în literatură e strict legată de autoritatea criticului şi de obiectivitatea judecăţii şi interpretărilor lui. Ceea ce, la o primă vedere, ar putea să apară ca o incompatibilitate — cum poate să fie *obiectivă* lectura *personală* a unei mari prezenţe critice de o marcantă *subiectivitate* ? — nu constituie decît unul din multiplele paradoxuri ale creativităţii spiritului : o

personalitate este subiectivă, desigur ; dar în sens demiurgic ; iar rezultatul concret al subiectivității ei este tocmai opera sa, critică sau artistică, acel univers imediat obiectivat, ca o prismă magică refractînd realul. Încît singura accepție în care aș putea să iau termenul de obiectivitate, atunci cînd e vorba despre marii critici, este cea filozofică : obiectivitatea este capacitatea de a crea și impune o *nouă relație critică* — între un obiect literar pe deplin cunoscut, la un moment dat, și o conștiință critică virgină — în virtutea căreia obiectul literar se încarcă de un nou mister, se revirginizează, la rîndul său, redevine problematic, — o problemă vie a culturii naționale sau universale, propusă sub forma inedită a viziunii critice. E vorba, așadar, de o calitate pe care o posedă numai marile personalități, — aceea de a descoperi și argumenta, printr-o lectură superior adecvată, deși strict personală, o nouă ordine obiectivă de valori în care opera examinată se instalează firesc, ca într-un fel de spațiu al ei, predestinat.

Aceasta nu înseamnă însă ocolirea *problemei morale a obiectivității* în critică, adică a cerinței ca exercițiul critic să beneficieze de o totală probitate profesională, ca actul critic să nu devină un instrument al răfuielilor între persoane. Asemenea manifestări — care pentru mulți fac sarea și piperul vieții literare — au existat și vor exista, îndeosebi între artiști. În cazul unor mari personalități, ele maschează printr-o scriitură aparent aderentă la principii de poetică diverse umori și resentimente personale, și nu numai o dată, cu sau fără voia lor, devin pamflete virulente, interesante — ca atare — atît ca teste de psihologie artistică, cît și ca documente ale vieții literare. În orice caz, în domeniul activității critice, ele n-ar trebui să depășească forma unor polemici de idei.

Străine de spiritul literaturii mi se par acele manifestări ale rivalității literare care tind să se transforme în *veto* cultural, pentru a „desființa“ o operă sau un scriitor, sau pentru a înălța o falsă personalitate pe un soclu imaginar. Tentative de a forța gustul estetic și scara de valori în plină formare, sunt și mai grave atunci cînd se exercită în peisajul literaturii contemporane. Căci, oricît am

spune că timpul este singurul filtru care cerne valorile, noblețea și menirea criticii adevărate stau în posibilitatea de a veni în întîmpinarea acestei „judecăți" inexorabile, anticipînd locul pe care o operă, un scriitor îl vor ocupa în conștiința culturală. Cultura noastră a trecut, acum cîtva timp, printr-o asemenea perioadă, cînd impubere glasuri „critice", îngroșate artificial, au încercat să legifereze viața literară, neizbutind să creeze decît un fel de „exil intern" — din fericire, temporar — pentru opera lui Blaga și Arghezi, situație la care organismul culturii noastre a reacționat prompt. Viața literară manifestă o rezistență organică la transferul de autoritate, — reacție sănătoasă care-i asigură climatul libertății de opinie și condiția demersului critic.

## O nouă concepție despre tragic

Cu eseul despre tragic al lui Gabriel Liiceanu gîndirea filozofică românească actuală atinge un moment de înaltă rigoare și ardență ideativă. Autorul însuși vorbește, în legătură cu lucrarea sa, despre „geometria unei pasiuni", formulă care exprimă foarte plastic dublul caracter al acestui incitant eseu : pe de o parte, cartea pare a se fi născut dintr-o lectură pătrunzătoare și totodată polemică a literaturii filozofice de specialitate (dovadă — „fișele" bibliografice de la finele ei) ; pe de altă parte, ea este indiscutabil fructul unei meditații concentrate, aplicate la obiect, al unei vocații constructive în planul ideilor generale, urmărind să degajeze un concept — pur și strict determinat — al tragicului, dincolo de tot ceea ce simpla opinie a furnizat ca material empiric problematicii ca atare. Tragedia însăși, ca gen literar, nu constituie pentru autor decît una din multiplele opinii, variabile de la o epocă la alta, de la un scriitor la altul. Autorul își manifestă de la început preferința pentru o *teorie* a tragicului, reproșînd nu numai o singură dată unor filozofi „care au făcut din tragic obiectul predilect al meditațiilor lor" faptul de a nu fi pornit de la o construcție teoretică prealabilă a conceptului.

Lăsînd la o parte ultimele două secțiuni ale cărții (care formează, totuși, două treimi din volumul ei, și care

ni se propun ca un real model de „lectură personală", agilă și profundă, variată și seducătoare, a unor „teme" de filozofia culturii), mă voi ocupa, în aceste rînduri, numai de partea speculativă a lucrării, aceea care elaborează noțiunea de tragic în cadrul *peratologiei*, adică pe terenul unei „fenomenologii a limitei și depășirii". Arhitectonica acestei prime părți cristalizează în 25 de enunțuri abstracte care alcătuiesc nucleul ideativ al cărții, formulat în termenii unei ontologii antropologice.

Omul — spune Gabriel Liiceanu — este singura ființă care se confruntă cu limita : avînd conștiința finitudinii sale, ființa umană tentează depășirea acestei limite, iar angajarea sa conștientă în această transfigurare de sine constituie scenariul tragic însuși. *Actul creator*, în ordinea individuală, și *fapta istorică*, în ordinea colectivă, constituie rezultatele sublime ale acestei aventuri existențiale în care omul — dar, firește, nu orice om ! — încearcă să depășească granițele inebranlabile ale ființei. Finitudinea biologică, pentru individ, și necurmatul șir de limite relative ale istoriei, pentru omenire, — iată expresia acestor granițe. Tentativa de relativizare a limitei individuale absolute, ca și tentativa de „înghețare" a istoriei prin absolutizarea unei limite provizorii marchează momentul tragic suprem, coliziunea fatală, cu caracter negativ : refuzul individului de a-și accepta limita, refuzul omenirii de a-și accepta evoluția istorică. Acest act tragic reprezintă un element necesar în zestrea demnității umane : sub imperiul lui, existența se colorează valoric, suferința umană — ivită inevitabil în cumplita coliziune cu limita — se convertește în sublim, fapta însăși capătă un caracter eroic. În cadrul acestui conflict dintre conștiință și limită, „nimeni nu iese înfrînt și toată lumea pierde", întrucît — potrivit unei fericite expresii a autorului — „limita este implacabilă, iar conștiința este ireductibilă" ; cu alte cuvinte, „tragicul existențial poate fi definit ca apetență a divinității în condițiile corporalității (finitudinii)" : „dacă depășești limitele ești «pedepsit», dacă nu le depășești nu ești om". Cîteva disocieri aduc un spor de nuanță și precizie înlăuntrul acestui edificiu de postulate. Astfel, „tragicul nu este orice rău, ci răul asumat prin înfruntarea limitei" ; ca

atare, „el reprezintă un orizont al binelui în stăruință" ; sunt tragici „numai indivizii excelenți", deoarece numai ei „sunt exemplari pentru năzuința și căderea noastră comună" ; eroul istoriei înfruntă, deci, „ca absolută" (pentru sine) o limită „care prin fapta sa devine un element în mulțimea limitelor relative" ; într-o astfel de viziune, pesimismul reprezintă „incapacitatea conștiinței de a sesiza dialectica răului în sfera tragicului" ; dar există, în același timp, și un optimism de paradă, la fel de reprobabil, care constă în anularea tragicului : fie, pentru individ, prin relativizarea limitei absolute, deci prin postularea unei vieți *dincolo* de această viață, fie — pentru omenire — prin absolutizarea limitei relative, ceea ce duce la postularea unui paradis terestru.

Interesant de urmărit aici este, nu atît sursa — mai apropiată ori mai îndepărtată — a unora dintre aceste idei, cît mai ales efortul de gîndire întreprins de autor pentru a ajunge la o concepție personală asupra fenomenului tragic, care să-i garanteze puritatea conceptului, definirea esenței lui inalterabile. Gabriel Liiceanu a procedat, mai întîi, la degajarea noțiunii de tragic de orice înfeudare față de vreun sistem filozofic rigid, care ar fi făcut-o să se supună forțat jugului unui anume corp doctrinar, falsificîndu-i esența și îngrădindu-i semnificațiile în planul vieții spirituale concrete. În al doilea rînd, el a adoptat o poziție modernă, net anti-aristotelică, refuzînd să fundeze tragicul pe existența empirică a genului literar numit tragedie, sau să-l definească, la modul psihologist, pornind de la efectele pe care spectacolul tragic, obiectivat artistic sau prezent în realitate, le stîrnește în sufletul spectatorilor, al martorilor oculari. Această metodologie restrictivă e compensată, însă, prin lărgirea conceptului în discuție, care — în loc de a fi o simplă categorie de ordin poetic sau estetic — devine o dimensiune a vieții concrete, un mod de existență în orizontul spiritual, ținînd de statutul ontologic al omului. De-a lungul paginilor ei, cartea cîștigă astfel o fervoare etică, deoarece tragicul — așa cum îl elaborează Gabriel Liiceanu — participă la o adevărată „cultură a organului moral" al umanității, fiind o veritabilă sinteză în act între

logos și pathos. E ușor de înțeles că autorul — consecvent acestei etici a faptei și angajării — nu admite nici un fel de statut social prealabil pentru pacienții tragici (calitatea de rege, prinț, conducător etc.), respingînd orice „echipament axiologic" care nu se declară ca atare în chiar clipa angajării lor în conflictul cu limita : nu există senatori de drept în patria tragicului. Cîteva din noțiunile, devenite de mult clasice în problematica tragicului — ca, de pildă, vina tragică, victima tragică, conflictul între valori sau „nodul tragic", antinomiile existenței, paradoxul, destinul personal, catastrofa — lipsesc programatic din bagajul terminologic al autorului, tocmai pentru a lăsa loc unei viziuni mai largi a obiectului în discuție, viziune menită să depășească, deopotrivă, optimismul și pesimismul altor concepții.

Ca orice teorie coerentă a tragicului, concepția lui Gabriel Liiceanu se auto-expune logic, derivînd din propriile-i postulate, asemeni unui raționament care țîșnește din energia latentă a premiselor. E destul a contesta una dintre aceste premise, pentru a avea „dreptul" de a-i opune o teorie contrară sau, cel puțin, diferită. Mult mai demnă, însă, de o asemenea construcție care impresionează prin desfășurare dialectică și forță demonstrativă, mi se pare încercarea de a ne situa în însuși cadrul teoretic propus de autor, înlăuntrul schelăriei sale ideative, pentru a descoperi eventualele puncte de minimă rezistență a edificiului. În sensul acesta, două mi se par a fi observațiile care se impun. Cea dintîi, de care autorul se arată pe deplin conștient, privește conținutul însuși al conceptului de tragic. Făcînd din acest fenomen unul din resorturile principale, de ordin spiritual, ale actului creator și faptei istorice, subliniind continuu procesul de depășire și transfigurare a limitei, refuzînd să vadă în tragic o categorie artistică, Gabriel Liiceanu a acordat acestei noțiuni un statut existențial care nu mai poate fi disociat, cu destulă precizie, de conceptul de eroic. De aceea, așa cum însuși spune undeva, eseul de față pare a fi un fel de introducere într-o fenomenologie mai largă a limitei și depășirii, o pregătire pentru problematica eroicului. Necontenitul recurs la noțiunea de sublim îndreptățește, de altfel, o asemenea încorporare. Or, „re-

vărsarea" masivă a tragicului în eroic înseamnă, implicit, o „revărsare" masivă a tragicului individual-existențial în istorie, în ceea ce autorul numește „tragicul cultural-istoric". Un fel de pan-tragism adie, astfel, de-a lungul paginilor cărții, și numai coloratura general-luminoasă a teoriei, faptul că Gabriel Liiceanu se angajează categoric în condamnarea oricărui pesimism istoric, îl separă de o teorie, atît de „întunecată", ca aceea a unui Bahnsen. Dar, evitînd să facă din tragic o sumbră „lege a lumii", autorul nu mai poate evita, cu aceeași fermitate, lunecarea spre extrema cealaltă, spre concepțiile hiperoptimiste în care o serie de termeni ca „eroism al creației", „eroism al faptei", „eroism al cotidianului" etc. tind să absoarbă, pînă la completa deturnare a esenței, sensul noțiunii de tragic. Pe de altă parte, completa transfigurare, fără nici un reziduu amar, a tragicului în sublim, răsturnarea totală a negativității tragice în pozitivitate creatoare, se situează în vecinătatea spirituală a unui sistem filozofic ca al lui Lucian Blaga, de pildă : și acolo, atît în demersul gnoseologic, cît și în dinamica creativității, întîlnirea existențială cu limita „cenzurii transcendente", adică un acces spiritual blocat, rodește pozitiv în actul de „revelare a unui mister", acordînd individului uman creator o aură ușor eroică, dacă nu chiar tragică.

A doua observație, care ține de logica interioară a descrierii fenomenului, atinge paralelismul individ—omenire, tragic existențial—tragic cultural-istoric, în relația pe care atît conștiința individului uman, cît și omenirea („definită ca mulțime a tuturor conștiințelor individuale", deci reprezentînd „la rîndu-i o conștiință") o întreține cu limita. Un anume „spirit geometric" l-a îndemnat pe autor să postuleze relația dintre conștiință și limită ca fiind ne-simetrică, pentru că (între altele) „limita la care se raportează conștiința individuală nu este echivalentă cu limita la care se raportează omenirea. În timp ce conștiința individuală este tragică în măsura în care își propune *să nu aibă limită* în condițiile finitudinii, omenirea este tragică în măsura în care își propune *să atingă o limită* în condițiile unui parcurs infinit de limite provizorii" (p. 40 ; s.n.). Ultima propoziție vine, însă, în contradicție cu afirmația enunțului 23, de la pagina ur-

mătoare, unde — între cele două modalități majore de *anulare a tragicului* — figurează aceea după care tragicul încetează în cazul „absolutizării limitei relative, care trimite la anularea tragicului istoriei prin «înghețarea» istoriei și postularea unui paradis terestru". Dincolo de această măruntă contradicție, întreaga descriere fenomenologică a tragicului istoriei mi se pare că utilizează o serie de termeni insuficient definiți, a căror imprecizie se revarsă asupra textului. Astfel, distincția între „act creator" și „faptă istorică", între un „erou al creației" (care) îi opune limitei existențiale conștiința sa sub forma operei ; (și) „un erou al istoriei" (care i-o opune) „sub forma faptei" (p. 41) nu mi se pare deloc evidentă și convingătoare. Dimpotrivă : dacă nu natura valorii ca atare (morală, politică, artistică, teoretică, existențială etc.) este aceea care determină diferența între „un erou al creației" și „un erou al istoriei", rezultă în mod logic că — în calitatea lor de indivizi umani — și unul și celălalt sunt angajați existențial, că amîndoi realizează un tragic existențial-individual. Cum nici „echipamentul axiologic" prealabil nu-i diferențiază radical, ce anume deosebire esențială poate să existe între ei, pentru a putea să vorbim despre două tipuri de tragic ? Dacă există un scenariu tragic al individului care confruntat cu agentul tragic (personificare a limitei) devine pacient tragic, adică îndură „efectele propriei sale acțiuni" sfidătoare față de limită, ar trebui să existe — în mod similar — un scenariu tragic al omenirii ca atare (ca „conștiință colectivă"), supus acelorași exigențe ; or, un asemenea scenariu nu ne este descris. De altfel, mă întreb în ce măsură se poate vorbi despre omenire ca individ („mulțime a tuturor conștiințelor individuale"), atribuindu-i-se — într-un anume moment al timpului și pe întreaga suprafață a globului — un comportament unitar, rezultat dintr-o conștiință unitară ? Cînd autorul afirmă că „istoria reprezintă dreptul la tragic al omenirii în ansamblul ei, în măsura în care fiecare generație tentează o limită care nu reprezintă decît un element în seria infinită a limitelor provizorii" (p. 40), cel puțin doi termeni — în speță, „omenirea în ansamblul ei" și, „fiecare generație" — rămîn nedefiniți, deci inoperanți în cadrul determinărilor



Scanned with OKEN Scanner

vizate. Aşa cum, pe linia unor observaţii foarte pene-trante, Gabriel Liiceanu reproşează lipsa de tragic a sistemului filozofic hegelian („istoria e tragică observată la nivelul caracterelor care o împlinesc, şi *este lipsită de orice tragism la nivelul raţionalităţii ansamblului ei*" ; pp. 59-60), personal i-aş reproşa autorului că — şi în concepţia sa — istoria este tragică la nivelul indivizilor care o realizează (căci tragicul existenţial se revarsă, in-discutabil, asupra istoriei), dar este netragică la nivelul conştiinţei colective a omenirii, atîta timp cît nu a fost elaborat teoretic un scenariu tragic al omenirii ca atare, adică luată în individualitatea ei. Ca şi Hegel, care spu-nea : „Puneţi-vă în pielea universalului", autorul ne invită să ne punem în pielea omenirii. Or, răspunsul este unul singur, şi Gabriel Liiceanu l-a dat el însuşi : „Dar cum s-o faci, cînd, de fapt, tu eşti individualul ?" (p. 60).

Aceste observaţii nu indică decît un singur punct, într-o arhitectonică impresionantă a speculaţiei, asupra că-ruia meditaţia trebuie să mai poposească încă ; ele nu vor, şi nici nu pot, să umbrească deloc valoarea teoretică şi forţa de iradiere intelectuală a unei cărţi excepţionale. De mult timp gîndirea filozofică românească nu s-a mai angajat într-o încercare de sinteză a unei problematici, într-o elaborare teoretică — străină de orice academism — a unui concept, într-o dialectică atît de înflăcărată a ideilor, într-o interpretare atît de pasionată şi pasionantă a unor „topoi" de cultură, ca acest eseu despre tragic, scris cu vervă şi seriozitate, cu fineţe şi cu putere de construcţie în planul ideilor generale. Cultura de speci-alitate şi talentul literar s-au conjugat aici armonios, nu pentru a da un răspuns definitiv unei întrebări care a obsedat secolele, ci pentru a ne demonstra cum poate fi pusă, din nou, o problemă esenţială, pentru a justifica, încă o dată, caracterul inepuizabil, deschizător de orizont şi stimulator de conştiinţe, al oricărui demers filozofic adevărat.

Scanned with OKEN Scanner

## Despre joc şi jucării

1. Cuvîntul *jucărie* trimite, pentru multă lume, la ceva „fabricat", „confecţionat", „montat" etc. : — conotaţie ce se impune inconştient, prin contaminare ambientală aş zice, într-un univers ca al nostru, suprapopulat cu produse tehnice. Acest fals nimb de civilizaţie viciază înţelegerea profundă a ludicului. E adevărat că, în timpurile moderne, jucăriile mecanice au proliferat extraordinar, dislocînd aproape complet ceea ce am putea să numim jucării „naturale". Dar, chiar pentru aceste produse tehnice, sau mai ales pentru ele, conotaţia relevată mai sus trebuie însoţită şi amendată de finalitatea lor ludică : jucăriile mecanice sunt „fabricate", „produse" *ad hoc*, adică *în vederea jocului*. Ele nu sunt, în primul rînd, imitaţii, la scară diversă, ale lucrurilor şi fiinţelor reale (maşină, păpuşă, casă etc.), ci esenţialmente obiecte destinate jocului : îndeosebi pentru cel ce le proiectează şi produce, ele există încă de la început împreună cu destinaţia lor ludică. Că jucăria, în general, nu se leagă de producerea ei tehnică, că ea nu trebuie să fie neapărat un „fabricat", ne-o dovedeşte împrejurarea că orice obiect sau fiinţă din lumea reală poate deveni obiect de joc, adică jucărie, prin simpla lor destinare ludică. Se spune că fotbalul s-a născut, ca joc, în momentul în care un războinic danez a început să dea cu piciorul, rostogo-



Scanned with OKEN Scanner

lind-o, în tidva unui dușman învins. Atunci cînd vrea să se joace cu orice preț, copilul își face jucărie dintr-o simplă piatră. Mai mult : el e capabil să ia drept jucărie un alt copil, sau chiar o persoană matură, dispusă să se preteze la jocul său. Oricît de specific funcționale ar fi jucăriile mecanice (o păpușă care deschide pleoapele și scoate sunete, o mașinuță ce se învîrte în cerc, claxonează și clipește din faruri etc.), se poate susține că nu jucăria face jocul, ci — dimpotrivă — *jocul face jucăria.* Stă în natura jocului, oricare ar fi acesta, de a deturna orice obiect al lumii reale din starea sa „naturală", sau de la destinația sa practică, și de a-i da o finalitate ludică.

2. Caracterul cel mai evident al jocului, în general, îl constituie mișcarea într-un anumit spațiu real-fictiv. Dar nu orice mișcare, ci îndeosebi mișcarea „închisă", chiar dacă nu în mod obligatoriu circulară : un fel de du-te-vino organizat și totuși cu aparența imprevizibilului, o mobilitate lipsită de un efort evident și făcînd mereu posibilă repetiția, reluarea de la capăt a mișcării, precum și încadrarea ei într-o anumită ordine, într-un anumit spațiu de joc, care nu sunt atît ale jucătorilor, cît ale obiectului cu care se joacă.

Cu alte cuvinte, obiectul de joc, jucăria — în sensul cel mai larg al cuvîntului — posedă un fel de inițiativă ; aceasta rezultă din suma calităților sale specifice, și determină — în mare măsură — natura aparte, individuală, a jocului. Astfel, gama jocurilor cu mingea se diversifică în funcție de tipul de minge (mare, mică, ovală etc.), în funcție de „reacția" acesteia în contact cu terenul sau obiectul cu care este lovită sau aruncată (rachetă, paletă, mînă, picior, etc.). Unul din cele mai simple jocuri ale copiilor de la țară, acela de „a face pești", depinde de proprietatea pietricelelor lătărețe, aruncate paralel cu oglinda unei bălți, de a sălta de mai multe ori pe suprafața apei, înainte de a se scufunda, imitînd astfel săritura unor pești. Postulatul acestei „libertăți" de mișcare a obiectului de joc prezidează actul ludic. Cînd, în lipsa mingii, un copil vrea totuși să se joace „de-a mingea" cu altceva, el se așteaptă ca acest obiect-partener să se comporte ca

o... minge, adică să „se joace“ el însuşi, să se înscrie într-o perspectivă ludică. Tot ce există pe lume se poate înscrie într-o asemenea perspectivă. Expresia „a fi o jucărie a sorţii“ ne arată că, dintr-un anumit punct de vedere, viaţa însăşi a unui om, în întregul ei, poate fi asimilată unui spaţiu ludic, atunci cînd pare compusă din mişcări imprevizibile, imposibil de subsumat teleologic. Tot aşa, diverse aspecte ale naturii — de la alternanţa culorilor sau cutreierul norilor pînă la asediul mereu reiterat al valurilor împotriva ţărmului — pot fi văzute ca joc ; mecanica lor oarbă, lipsită de orice finalitate, este atunci apreciată în pura ei mobilitate, şi vorbim despre un „joc al elementelor“, despre un „joc al naturii“.

În treacăt fie spus, asemenea expresii — unele din ele fiind chiar metafore — constituie, la rîndul lor, un fel de „joc al limbii“. Faptul acesta indică, destul de limpede, că perspectiva ludică n-are nevoie de un spaţiu real, obiectiv, că ludicul se poate exercita, conştient sau nu, în structurile limbajului însuşi. Se ştie ce importanţă are, pentru un gînditor ca Wittgenstein, noţiunea de „jocuri de limbaj“ în problema contradicţiei şi a non-contradicţiei.

3. De aceea, voi spune că perspectiva ludică nu este o problemă de optică asupra realului, ci de ontologie a jocului. Pentru ca un fenomen, natural sau provocat, să ne apară ca joc ; pentru ca jocul însuşi să ni se reveleze ca atare, nu este suficient un simplu punct de vedere subiectiv, un simplu „ochi“ dispus să vadă *sub speciae ludi* ; e nevoie de ceva esenţialmente mai mult : de instituirea unui spaţiu real-fictiv al jocului însuşi ; cu alte cuvinte, de afirmarea unei realităţi ludice specifice — ca spaţiu, mişcare, activitate, ordine etc. Realitatea care ne împresoară ne propune, fără încetare, un spaţiu în jur, o mişcare, o activitate şi o ordine etc. ; dar acestea nu sunt nicidecum ludice : spaţiul real nu e limitat, mişcarea reală este orientată spre ţeluri precise de ordin practic, activitatea din jurul nostru e necontenit producătoare de valori, ordinea ei este a tuturora, şi aşa mai departe. Toate acestea fac din realitatea înconjurătoare un domeniu eterogen, cu planuri multiple, în aria cărora se urmăresc scopuri diverse prin mijloace extrem de variate. Spaţiul real-fictiv al jocului este, însă, cu totul



Scanned with OKEN Scanner

altceva : el implică un decupaj limitat în spațiul real infinit, adică circumscrierea unei arii, destinate exclusiv jocului, în care activitatea umană este scutită de goana după țeluri și de producerea de bunuri și valori ; în care mișcarea și ordinea nu tind spre ceva dincolo de ele, ci se afirmă în pura lor prezentare și reprezentare.

Din acest specific al perspectivei ludice derivă o calitate specială a jucăriei. În pofida aspectului ei mimetic, care reproduce imaginea și chiar comportamentul unui lucru sau ființe reale ; în pofida faptului că unele jocuri imită, chiar ele, niște activități umane (de pildă, jocul „de-a hoții și vardiștii"), — jucăria nu servește la nimic altceva decît jocului : ea nu poate deveni, să zicem, unealtă, deși setul de jucării care formează „grădinăritul", de pildă, lasă o asemenea impresie. Jocul însuși se constituie ca o activitate umană *sui generis,* asemănătoare uneori, dar totuși radical deosebită de toate celelalte activități ale omului. Iar spațiul de joc nu este un simplu teren, convențional sustras uzului orientat practic, ci un spațiu real și fictiv totodată : un spațiu în care numai jucăria și jucătorii se află la ei acasă. Huizinga, teoreticianul lui *homo ludens,* nu se sfiește să vorbească despre caracterul „sacru" al spațiului de joc. Ceea ce înseamnă afirmarea răspicată a unei ontologii a jocului, ca pură reprezentare de sine.

4. Spațiul de joc este nu numai „închis", adică sustras realului : el este, pe deasupra, o funcție a jocului ca atare și, de fiecare dată, a unui anumit joc. Căci pentru cel ce joacă și se joacă nu există joc în general, ci numai cutare sau cutare joc. Diferența între un joc și altul determină, deopotrivă, spațiul de joc, precum și natura și regulile specifice ale fiecărui joc. Cît despre jucărie, aceasta este destinată dintru început unui anumit joc, într-un anumit spațiu, și nu beneficiază niciodată de ceea ce s-ar putea numi, metaforic, dreptul de extrateritorialitate. Nu există „pașaport" pentru jucării. Nici o altă activitate umană nu se exercită atît de diferențiat, în spații atît de claustrate, ca jocurile. Fiecare joc reprezintă o monadă.

Acest caracter „închis" și exclusivist al activității ludice face din fiecare joc o adevărată capcană : cel ce



Scanned with OKEN Scanner

„intră“ în joc este definitiv „prins“ de joc, ca de structura fascinant-tiranică a unei lumi aparte, conducîndu-se după legi draconice. Și totuși, paradoxul jocului constă în faptul că regulile rigide care se manifestă în spațiul ludic creează, pentru jucător, sentimentul unei libertăți depline. Care să fie explicația lui ? Cum se face că supunerea absolută față de reguli naște o asemenea impresie de eliberare ?

Psihologic vorbind, cheia unei atare stări de spirit se află în raportul trăit dintre spațiul ludic și spațiul real, dintre joc și realitatea vieții. Activitatea ludică suspendă, brusc și total, activitatea reală, pune în paranteză grija existențială, îl despovărează pe jucător de greutatea existenței, proiectîndu-l într-un „tărîm“ în care supunerea față de regulile consimțite ale jocului reprezintă, de fapt, deplina lor stăpînire. A intra într-un joc înseamnă a ieși din viață, a accepta o ordine prestabilită în care nu mai există accidentalul. În locul acestuia apare șansa. Natura specifică a activității ludice implică o necesitate aparte, creată și acceptată de către jucător, în cadrul căreia libertatea de acțiune este desăvîrșită, în care o capacitate superioară de a juca garantează întotdeauna o reușită superioară. În sensul acesta, spațiul de joc este pur, omogen, aș zice — aseptic. Sentimentul de libertate al jucătorului provine din certitudinea non-imixtiunii eterogenului.

Există, însă, și o explicație ce ține de ontologia jocului. Definind activitatea ludică, în spațiul de joc, ca mișcare repetitivă, am definit jocul ca activitate combinatorie prin excelență, care-și încearcă, clipă de clipă, reușita, deoarece îi înnoiește, clipă de clipă, șansele. Jocul constă tocmai în neîngrădita posibilitate, mai mult : în plăcuta obligație de a relua, mereu, de la capăt, combinația respectivă, pentru a încerca încă o dată, și încă o dată, obținerea reușitei. Prin natura sa, jocul reîncepe în fiecare clipă, pentru fiecare jucător, cu toate șansele intacte. Ontologic vorbind, jocul constituie o realitate aerisită care se reface neîncetat pe sine însăși, plasînd de fiecare dată pe fiecare jucător în punctul *origo* al activității sale : nimic nu e făcut, odată pentru totdeauna ; dimpotrivă : totul așteaptă să se facă din nou. Cum activitatea ludică nu



Scanned with OKEN Scanner

pune în lumină nimic altceva decît pe sine însăşi, prin intermediul celor ce joacă, aceştia *se joacă pe ei înşişi*. Cîştigată sau nu , în urma unei partide de joc rămîne mereu, nu atît rezultatul ei, cît jocul. A crede în şansa jocului înseamnă a te încrede în virtuţile unei activităţi în care fiecare jucător porneşte cu şanse egale, — situaţie care e departe de a se ivi, mereu, în viaţă. De aceea, spaţiul realfictiv al activităţii ludice se constituie ca o rezervaţie a candorii : acced la el numai cei în stare să redevină, măcar pentru cîteva momente, copii.

5. Reprezentare de sine, deci reprezentare a mişcării ca atare, a mişcării pure, — jocul este implicit spectacol. Lăsînd la o parte jocurile sportive care, în general, se desfăşoară în faţa spectatorilor, orice activitate ludică presupune un privitor, fie că acesta e prezent sau nu. Nici măcar jocurile „referenţiale“ sau „reprezentative“, acelea care reproduc o situaţie de viaţă reală (jocul „de-a trenul“, de pildă), în care copilul este simultan jucător şi „jucărie“, nu se pot lipsi de relaţia ideală cu un spectator : a reprezenta înseamnă întotdeauna a reprezenta ceva pentru cineva.

Se poate spune, de altfel, că jocul îşi creează el însuşi spectatorii. Fenomenul devine şi mai evident în cazul jucăriilor mecanice moderne. Acestea, în măsura în care sunt manipulate, sunt în acelaşi timp privite şi admirate pentru „evoluţia“ lor : suma mişcărilor lor, aparent spontane, aparent lipsite de efort, îmbinînd exactitatea şi eleganţa, eficacitatea şi gratuitul, oferă imaginea unei mobilităţi cosmotice, de sistem închis în sine, suficientă sieşi, agile, egale cu sine, „funcţionînd“ fără cusur. Obligat să intervină numai rareori, pentru a le regla şi declanşa mecanismele, copilul este invitat indirect să se distanţeze de ele, să le contemple, să le aprecieze „comportamentul“ ; uneori, acest „comportament“ imită activităţile umane, acoperind un întreg domeniu social. Un tren electric, de pildă, care „străbate“ „munţi şi văi“, se opreşte în „gări“ şi fluieră înainte de a porni, concretizează vizual, şi totodată idealizează, un mic univers de civilizaţie. Coroborată cu „spectacolul“ oferit de cunoscutul material didactic al sistemului solar, folosit în şcoală (şapte mici sfere, care simbolizează planetele, prinse în



Scanned with OKEN Scanner

vîrful unor sîrme și rotindu-se, pe traiectorii diverse, în jurul unui „soare“ cu raze de metal), contemplarea lor desfășoară sub ochii copilului un spectacol cosmic, inculcîndu-i viziunea, filozofic-delectabilă, a mecanicii cerești. În asemenea cazuri, jucăria depășește planul pur informativ, al bazei pe care se formează noțiunile de cunoaștere obiectivă a lumii, pentru a acționa în planul educativ, în sensul formării gustului artistic. În felul acesta, se educă „ochiul de spectator“ al copilului. Imitînd realul prin structura și mișcarea lor, dar — de cele mai multe ori — reproducîndu-l la scară mult mai mică, jucăriile mecanice proiectează imaginea unei lumi-spectacol. Ca atare, ele devin eficiente nu numai în planul intereselor practice, prin noțiunile ce le suscită, ci mai ales într-un plan al actelor gratuite, și constituie o adevărată inițiere de ordin estetic.

Cine privește cu atenție mișcările unei păpuși mecanice nu se poate să nu remarce caracterul lor non-realist : aceste mișcări sunt fie de o precizie și de o grație absolut stereotipe, nenaturale, — și creează impresia unei ordini frumoase prin artificialitate ; fie brusce, sacadate, stîngace, — și atunci dau impresia unui grotesc caracteristic. Așadar, ele vizează cînd frumosul, cînd comicul — două categorii estetice.

S-ar putea trage, de aici, concluzia unui anumit tip de *mimesis,* comun jocului și operei de artă ?

6. Relația dintre joc și operă de artă s-a impus, pentru mulți teoreticieni, ca un adevăr dintre cele mai evidente. Într-un capitol de la începutul cărții sale *Wahrheit und Methode* (Tübingen 1960), lucrare importantă pentru hermeneutica modernă, Hans-Georg Gadamer vorbește pe larg despre „joc ca fir conducător al explicației ontologice“ (a artei). Înainte de a prezenta ideile lui în această chestiune, aș vrea să remarc sugestiile care pot fi găsite la nivelul limbajului însuși. Mai întîi, se vorbește în mod curent despre „jocul“ actorilor într-o piesă de teatru, ceea ce arată că cel puțin scena este asimilată, de obicei, unui spațiu ludic. Dar și alte arte își dezvăluie, terminologic, caracterul de joc : în franceză, „a cînta la vioară“ se spune *jouer au violon ;* în română, „a dansa“ se spune și „a juca“ : țăranul nostru nu zice „dans“, ci „joc“. S-ar



Scanned with OKEN Scanner

părea că, în concepţia omului simplu de la ţară, dansul reprezintă datorită caracterului său ritualic forma de artă prin care omul se reintegrează, ocazional, sărbătoreşte, ritmurilor naturii înseşi. O atare concepţie populară se apropie surprinzător de formularea savantă a unui Friedrich Schlegel care, în *Gespräch über Poesie,* scrie : „Toate jocurile sacre ale artei nu sunt decît îndepărtate imitaţii ale jocului fără sfîrşit al lumii, această operă de artă care-şi dă neîncetat formă".

După Gadamer, acelaşi tip de *mimesis* stă la baza jocului, ca şi la baza operei de artă. Procesul prin care „jocul uman îşi atinge adevărata împlinire, care este aceea de a deveni artă", se desfăşoară sub forma unei *transmutaţii în figură (ins Gebilde).* „Numai prin această transformare — susţine Gadamer — jocul îşi atinge identitatea în aşa fel că el poate fi perceput şi înţeles în stricta sa individualitate. Numai în acel moment, el se prezintă detaşat de acţiunea reprezentativă a jucătorilor, pentru a nu mai consista decît în singura manifestare a ceea ce ei joacă. Ca atare, jocul, chiar lăsat în voia celei mai neprevăzute improvizaţii, este susceptibil, din principiu, a se repeta şi, în sensul acesta, comportă ceva permanent. El are caracter de operă, de *ergon,* şi nu numai cel de *energeia.* În sensul acesta, îl numesc *figură."*

Transmutaţia în figură este, deci, specifică artei şi jocului ; ea lasă îndărătul ei realitatea însăşi, modelul *mimesis*-ului, ca ceva ne-metamorfozabil, care dispare. „Ceea ce a dispărut e, întîi de toate, lumea în care trăim, ca fiind a noastră proprie. Metamorfoza în figură nu e numai transfer într-o altă lume. Desigur, jocul se joacă într-o altă lume, închisă asupra ei înseşi. Dar, ca figură, jocul şi-a aflat aşa zicînd măsura în sine însuşi, şi nu se mai măsoară cu nimic din ceea ce e în afara lui." Metamorfoza permite, aşadar, realului „să se definească ca nemetamorfozat, iar artei să se definească ca suprimare a acestei realităţi care o înalţă spre adevărul ei." Gadamer atrage atenţia asupra „sensului cognitiv" implicat în *mimesis* : „Reprezentantul e prezent — în asta constă relaţia mimetică originară : cine imită ceva face să existe ceea ce cunoaşte şi aşa cum îl cunoaşte. Copilul începe să se joace imitînd, punînd la încercare ceea ce cunoaşte şi



Scanned with OKEN Scanner

astfel punîndu-se la încercare pe sine. Plăcerea pe care o simt copiii atunci cînd se deghizează, de care vorbește chiar Aristotel, nu vrea să fie un fel de a se deroba, o simulare îndărătul căreia ar dori să fie ghiciți și recunoscuți, ci o reprezentare care nu permite să subsiste decît ceea ce e reprezentat. Copilul nu vrea cu nici un preț să fie ghicit sub deghizarea lui."

E evident că, pe urmele lui Platon, Gadamer vede în *mimesis* o „re-cunoaștere". Dar ce anume se re-cunoaște în mimetismul artei și al jocurilor ? Nu *Ideile* din cerul supraceresc al lui Platon, dar nici simpla abilitate și virtuozitate a artistului și jucătorului, după cum nici doar o imagine plată a realității. Pasul înainte pe care-l fac arta și jocul, în procesul cunoașterii, constă în faptul că „bucuria de a re-cunoaște" consistă îndeosebi în împrejurarea că „ceea ce e recunoscut *depășește* ceea ce e cunoscut" : „În re-cunoaștere, ceea ce cunoaștem scapă așa zicînd, ca printr-o iluminare, de orice hazard și de orice schimbare produsă de circumstanțe și se lasă sesizat în esența sa". Activitatea ludică înseamnă, fără îndoială, și o cunoaștere a adevărului, dar important este că „ființa reprezentării e mai mult decît ființa reprezentată, Achile al lui Homer e mai mult decît modelul său." În concluzie, „relația mimetică originară /.../ implică deci nu numai ca reprezentatul să fie prezent, ci ca prezența lui să devină mai autentică. Imitația și reprezentarea nu sunt numai repetiții și copii : ele furnizează cunoașterea esenței, pentru că nu sunt numai *repetiție (Wiederholung)*, ci *petiție (Hervorholung)* și pentru că extrag din operă ceea ce aceasta este cu adevărat. Spectatorul e și el implicat. Ele comportă referința esențială la fiecare din cei pentru care are loc reprezentarea." (pp. 37—41).

7. Privite în felul acesta, jocul și jucăria acced la o nouă demnitate, de ordin ontologic. Domeniu al mișcării ca atare, spațiul ludic decupează, deci, spațiul real ; dar îl înalță la rang de spațiu fictiv și adînc semnificativ, deoarece mișcarea ludică este pură, prezentată în afara oricărei orientări teleologice : scopurile, cîte și care există, se află situate în însăși incinta jocului. La rîndul lor, jucăriile apar ca o „populație" specifică a acestei rezervații a candorii : agenți liliputani ai unui imperiu al mișcării ce

se rezolvă în sine, al cărei singur țel este auto-prezentarea. Jucătorul, oricare ar fi el, se prezintă ca un fals demiurg al unui univers al mobilității, închis asupra lui însuși, dar cu o latură „liberă“ spre spectatori : prototip de umbră și grație al artistului creator, dar al unui artist pe care „opera“ — în speță, jocul — îl absoarbe complet. Repetitiv, actul ludic iese nu numai din spațiul real, dar și din timpul real, el are caracterul unui veșnic început care nu încetează decît în momentul cînd pornește, din nou, să fie. „Figura“ jocului acoperă „figura“ operei de artă : ea constituie un adevăr al vieții, sporit și devenind mai autentic datorită formei pe care o produce, ca existență în sine, scutită de teroarea și precaritatea accidentalului.

Scanned with OKEN Scanner

## Limba română — organ al poeziei universale

### 1

Orice limbă vie înseamnă promisiunea concretă a unei literaturi, a unui spaţiu cultural inedit. Acest spaţiu nu pre-există operelor : el ia fiinţă, se afirmă şi sporeşte pe măsură ce creaţiile autohtone vin să-l populeze cu prezenţa lor fizică, asemenea unor obiecte ireductibile care-l determină ; modul în care se dezvoltă ţine de legi imprescriptibile, dictate de straturile cele mai adînci ale ethosului naţional, dar şi de osmoza creatoare a culturii autohtone cu celelalte culturi. Un sincronism al conţinuturilor şi formelor de cultură se conjugă mereu cu impulsuri şi structuri izvorînd din realităţile istorice şi sociale, din orientări deliberate, dar şi ca rezultat al unor tropisme culturale care manifestă adesea afinităţi şi opţiuni ce scapă unui factor regulator oficial. Supuse spiritului general al poporului căruia aparţin, legate de materia concretă a limbii lor, personalităţile creatoare de literatură imprimă culturii linii de forţă înscrise în propria lor formaţie culturală şi filozofică, în sfera unor relaţii de gust ce diferă de la un scriitor la altul. În faza sa de constituire, orice cultură manifestă un organicism încrîncenat : spaţiul cultural autohton se poate compara cu creşterea organică a unei plante uriaşe, al cărei „program“ biologic e înscris, potenţial, în plasma inanalizabilă a străfundurilor sale etice şi istorice, în virtuţile

plăsmuitoare ale limbii care o adăposteşte şi generează, dar care nu repetă neapărat un „program“ ideal. O cultură tînără, cum este cultura română, care a început să se afirme prin monumente de limbă literară abia odată cu Iluminismul şi Romantismul european, şi-a creat spaţiul ei specific ca o reacţie sincronă la aceste orientări culturale, fără a resimţi imediat, ca o lipsă organică, absenţa Clasicismului la temeliile sale. Nevoia de modele, inerentă tuturor culturilor aflate în proces de formare şi afirmare naţională, a fost satisfăcută, la noi, printr-o rapidă consacrare a marilor valori romantice autohtone : în mai puţin de 50 de ani de la apariţia lor, Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, Maiorescu au devenit „clasici“.

Dar pe măsură ce un spaţiu cultural sporeşte, lărgit şi aprofundat de marile opere literare naţionale, populat de ele ca de nişte celule vii în care respiră spiritualitatea inalienabilă a întregului popor, — în interstiţiile lui se dezvoltă un alt spaţiu : un spaţiu vid, care nu e decît apetenţa ideală spre conţinuturi şi forme stilistice străine de circulaţie universală, — acelea pe care cultura naţională n-a avut nici şansa, nici răgazul istoric de a le cunoaşte, pînă acum. Se declară, astfel, în sînul oricărei culturi, o foame de universalitate : marile opere ale culturilor străine nu se mai prezintă ca nişte fructe rare, la dispoziţia exclusiv a personalităţilor creatoare, pe care le stimulează şi le fecundează, ci devin o necesitate imperioasă a unui întreg climat de cultură naţională care, confirmat în potenţele sale, se simte dintr-odată solicitat de tot ceea ce constituie gloria literară a umanităţii, angajat într-un fel de competiţie a asimilării de valori nepieritoare. Cu alte cuvinte, orice cultură naţională tinde, la un moment dat, să nu rămînă străină de nimic din ceea ce formează patrimoniul cultural-artistic al omenirii. Umplerea acestui gol de creştere se face prin vasta operă de traduceri din literatura universală : fiecare limbă vie vrea să aibă, acasă la ea, adică în forme de expresie care o definesc şi o impun, marile monumente ale literaturilor străine.

2

La noi, primul fenomen de contact cultural osmotic s-a realizat cu cultura franceză, o cultură care — după părerea lui L. Blaga — ar fi mai mult „modelatoare" decît „catalitică", adică mai dispusă să domine decît să fertilizeze. Şi totuşi, pe oricîte premise obiective s-ar fi sprijinit acest proces modelator — voi remarca doar înrudirea dintre cele două limbi, precum şi formaţia franceză a primilor noştri poeţi — cele dintîi traduceri se însoţesc, la scriitorii care meditează asupra artei lor, de o foarte clară conştiinţă a posibilităţilor specifice de expresie ale limbii române, de afirmarea unor forme literare autohtone, ca replică la modelele propuse de dincolo de Rin : procesul de receptare şi asimilare a unor influenţe se combină, neîndoios, cu un energic act de delimitare şi afirmare naţională.

Voi da un singur exemplu. Scriind despre Gh. Asachi, unul dintre primii noştri poeţi mai importanţi, I. Negoiţescu sublinia, pe bună dreptate : „Cu privire la poezia română, tot în *Reprezentaţia tragediei Saul,* Asachi observă just preeminenţa versului eroic de 16 silabe, respingînd versurile iambice, trohaice şi dactile de tip italian sau francez, care «nu plac urechii noastre şi sunt prea scurte spre a rosti vreo idee deplină». De la Conachi la Grigore Alexandrescu — continuă criticul — versul lung românesc şi-a dovedit eficienţa şi, cu rare excepţii, însuşi Asachi s-a simţit mai la larg într-însul". („Gheorghe Asachi", în *Steaua,* nr. 1, anul 1974). Remarca este deosebit de preţioasă. Aşadar, Asachi refuza supunerea la forme prozodice străine bizuindu-se pe o dublă motivare : una ce indică un gust poetic românesc deja format („nu plac urechii noastre"), a doua care relevă structura desfăşurată, încă nedeprinsă cu lapidarul şi elipticul, a limbii noastre („prea scurte spre a rosti vreo idee deplină"). Ceea ce dovedeşte, fără putinţă de tăgadă, că, pe terenul confruntărilor, spiritul de imitaţie era mereu cenzurat de afirmarea unui specific şi a unei personalităţi stilistice a limbii naţionale. De remarcat că refuzul lui Asachi nu se putea întemeia pe tradiţia versului popular autohton, dominat de metrica scurtă, ci tocmai pe

tradiția, abia constituită, a versului nostru cult, în stare — chiar la începuturile sale — să-și afirme caracterul propriu.

În articolul citat, același critic insistă asupra reacției personale a lui Asachi față de sugestiile unor texte străine : „Lăsînd la o parte puținele rime preluate integral sau parțial (e vorba de tălmăcirea *Satirei a VIII-a* de Boileau, n.n.)..., trebuie remarcată puterea de invenție a tălmăcitorului, cînd renunță la rimele date : Nubyie-Lybie (fermane-africane), indiscrète-gazette (parapete-gazete) ; cînd le adaptează ca idei : choc-froc (frac-comanac), orge-égorge (legume-sugrume), villes-civiles (cetate-delicate) ; cînd recurge la rime neologistice fără corespondent în textul francez : Maroc-dobitoc, scandaloasă-duioasă, secret-planet, în el-duel, pretinde-merinde, papagal-tribunal, animal-scandal, frămîntat-fabricat, sentiment-prezent, bravură-învățătură, carieră-barieră, moral-metal, piramide-aspide, filozofie-să fie, junime-clime, patriot-poligot ; cînd în sfîrșit rimează neaoș, dînd prospețime traducerii : rumigător-gînditor, gloate-poate, funt-ciunt, ciocoi-noi, ghebos-Făt-Frumos, suliman-motan ; sau rimează compus : apasă-deștepta-să. Libertatea tălmăcirii dă chiar rezultate fericite, adăugînd anumit haz versiunii românești. Boileau zice : *Et jamais juge, entre eux ordonnant le congrès, / De ce burlesque mot n'a sali ses arrêts* — iar Asachi : *Și-un asesor patrupedic judecînd cu ușa-nchisă / Nu încheie o sentință ce rămîne numai scrisă ;* mereu Boileau : *Débrouille des vieux temps les querelles célèbres* — iar Asachi : *Să descurci din vechi hîrțoage uricul de antice gințe...*“

Astăzi, nouă ne este imposibil să apreciem rezonanța exactă, în epocă, a lexicului neologizant utilizat de Asachi. Putem doar să remarcăm că vocabularul lui — atît cuvintele cu iz neaoșist, cît și cele împrumutate — se înscriu pe linia de dezvoltare firească a limbii literare, corespund simțului lingvistic actual. Chiar neizbutită în ansamblu, o atare traducere implică fecunditatea îndeletnicirii înseși de a traduce : confirmate de evoluția ulterioară a limbii literare, un împrumut străin ori, dimpotrivă, refuzul lui devin fapte de stil la fel de semnificative în planul estetic.

3

Nu e nevoie să-l citim în întregime pe Eliade, pentru a ne da seama că, odată cu el, limba și cultura noastră ating un moment eroic în care sublimul se învăluie cu grotescul. G. Călinescu — care, în a sa *Istorie a literaturii române, 1941*, notează nu fără maliție : „Probabil fiindcă nu știa latinește, Eliade deveni italienist“ (p. 138) — dezvăluie un repertoriu aberant de italienisme pe care scriitorul voia să le asimileze : „pictorul *depinge mullieri, dame, donzelle,* care sunt pline de *bellete, bellissime, dilecte,* cu *bellă capellură, amoroase, radioase,* cu *ochi langhizi,* ce merită un *baciu,* cu sîni care se *gonflă. Cavalerul* cu sabia *appendută* se cade să ia *diffesa damei amate.*“ Dar, să recunoaștem, tot el introduce termeni confirmați ulterior : *afabil, adorabil, absurd, actual, abusiv, abject, absolut, colosal, conjugal, cristalin, consecvent, ingrat, inert, implacabil, inefabil, juvenil, legal, legitim, mistic, nupțial, pervers, serafic, suav, venerabil* etc.

În fond, imputările ce i se pot aduce lui Eliade vizează graba și radicalismul unei epoci. Cincizeci de ani mai tîrziu, limba noastră se va dovedi destul de matură pentru receptarea unui atare vocabular, iar G. Coșbuc îl va utiliza în traducerile sale din Dante. Aceasta înseamnă că cea ce, în anul de grație 1840, apărea ca pripeală nemotivată avea să divulge, mai tîrziu, setea reală de îmbogățire a lexicului, satisfăcută fără tulburări lingvistice prea mari. Nu capriciul unei rime fericite, ci intuiția, peste timpuri, a izbînzilor ascunse în eșecul eliadesc, — i-a dictat lui Eminescu primele două versuri din elogiul adus temerarului său înaintaș :

> Eliad *zidea din visuri și din basme seculare*
> *Delta biblicelor sînte, profețiilor amare...*

Excesive în momentul cînd au fost rostite și întreprinse, tentativele eliadești nu puteau fi, la 1870 — data cînd Eminescu a scris *Epigonii* — decît niște „profeții amare“, dar nu mai puțin — *profeții !* „vinovat“ în planul istoric, Eliade mi se pare astăzi perfect absolvit în planul estetic, deoarece problema care se punea pentru el era aceea de a re-gîndi expresiv marile adevăruri ale culturi-

lor străine în propria sa limbă, de a le re-încorpora într-o substanţă sonoră, singura, care-i stătea la dispoziţie şi îl justifica în faţa istoriei şi eternităţii. A modela, a schimba structurile oficializate de practică ale unei limbi în sensul originii sale, adică în singurul sens care putea s-o fertilizeze, este o întreprindere nu atît de utopică, pe cît putea să pară atunci. Un instinct sănătos şi fecund, ce trebuie cu grijă descifrat dincolo de orice exces, se mărturiseşte aici, ca una din garanţiile viguroase ale înfloririi expresiei artistice româneşti. Ca o femeie care naşte, sugrumată de tributul de suferinţă pe care e obligată să-l plătească destinului, limba română răcneşte prin Eliade, răguşit şi nearticulat, dar proferînd sunetele esenţiale, profunde ale originii sale latine, manifestîndu-şi astfel specificul şi vitalitatea.

4

De fapt, ceea ce limba română naşte între 1800 (Alecu Văcărescu murise cu un an mai înainte) şi 1883, data ultimei versiuni a sonetului eminescian *Veneţia*, este propria sa ipostază literară cultă, adică nobila instituţie a versului românesc. În *Curs întregu de poesie generale* (1868) Eliade identifică geniul specific românesc deopotrivă în versurile folclorice şi în cele culte : „Pentru ce, oare, tot românul din oricare parte a României îşi simte limba sa proprie atît în versuri ca ale Văcăreştilor, cît şi a poeţilor fără nume din popol ? Pentru că e un ce care este propriu românesc din orice epocă, tradiţional de la părinţii sau mai bine mamele noastre, pe cînd limbajul ţîrcovnicilor, calemgiilor trecuţi este cu totul străin de geniul limbei.“ Şi mai departe : „Acest geniu de şaptesprezece secoli viază şi conservă limba României ; aceasta a condus pretutindeni pe traducătorii cărţilor Eclesiei noastre. El a condus pana Văcăreştilor, Donicilor,... Alexandrescilor, Bolintinenilor...“ (*Apud* Ladislau Gáldi : *Introducere în istoria versului românesc*, p. 151). Consideraţiile lui Eliade despre ritm, cezură, rimă, ingambament (pe care-l numeşte „crăcănitură“), precum şi exemplele practice de : ritm trohaic cu influenţe din folclor, dodecasilab trohaic *(Mergi după făclia ce îţi dă credinţa)* utilizat pentru a tra-



Scanned with OKEN Scanner

duce un decasilab lamartinian *(Marche au flambeau de l'espérance)*, tipul de vers care stăpînește evocările istorice ale lui Bolintineanu *(Pe o stîncă neagră, într-un vechi castel)*, sonet cu rimă rară, schema *abba, baab*, pe care-l va folosi mai tîrziu Eminescu, endecasilab, măsura „după care — spune el — au cîntat sau au vaticinat toți poeții fericiți ai Italiei, *i sacri vati* ca Dante, Ariosto, Tasso, Petrarca pînă la Alfieri", terținele de aceeași inspirație, dar îndeosebi alexandrinul românesc pe care-l recomandă pentru caracterul său pur iambic *(Tăcere este totul și nemișcare plină : / Încîntec și descîntec pe lume s-a lăsat)*, la care se adaugă tentativele sale în domeniul versului liber, — iată, sumar, contribuția acestui mare spirit, preocupat de întemeierea prozodiei românești.

Nu voi insista asupra aportului fiecărui poet în această eroică perioadă a începuturilor. Important este că, în contact cu diverse texte străine, mai ales franceze (Eliade traduce din Lamartine și Hugo, C. Negruzzi din Hugo, Pușkin și Antioh Cantemir, Gr. Alexandrescu din Lamartine și La Fontaine, Bolliac din Auguste Barbier, Bolintineanu din André Chénier etc.) și mai tîrziu germane (Eminescu), se formează și se rafinează nu niște simple scheme ritmice goale, nu niște măsuri silabice automate, — ci adevăratele tipare ale expresiei poetice culte ; cu alte cuvinte — mașinăria subtilă și prestigioasă care va produce inefabilul poetic românesc. Prin simplă variație de măsură și accent, unitățile ritmice fundamentale vor crea alternanțele sprintene ale lui Bolintineanu, versul sentențios sau narativ al lui Gr. Alexandrescu, versul evocator sau descriptiv al lui Alecsandri, versul filozofic sau satiric eminescian, precum și alternanțele cantabile ale așa-ziselor „romanțe". Iar unitățile metrice mai largi, strofice, vor cristaliza în modalități expresive puternic individualizate : scenele mișcate ale lui Bolintineanu, tablourile pastelurilor lui Alecsandri, accentele ditirambice sau satirice desfășurate pe mari perioade din poeziile lui Eminescu sau Macedonski. Nu trebuie să uităm deloc conștiința poetică a acelui timp : versul clasic, în toată varietatea formelor sale, constituia pentru orice cultură națională posibilitatea însăși a literaturii : „la forme appelée vers est simplement elle-même

la littérature", iar „vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style", spune Mallarmé.

Certitudinea că tiparele ritmice au o supremă virtute plăsmuitoare e atît de pronunţată, încît aproape toate traducerile vor fi, în acelaşi timp, adaptări : limba literară simte nevoia vitală de a-şi forja şi desăvîrşi instrumentele de expresie şi — în scopul acesta — „împrumută" forme şi conţinuturi fără sentimentul de a rămîne datoare : pentru a-şi realiza inimitabilele sale cadenţe, Eminescu primeşte sugestii concrete de la diverşi poeţi străini minori, fără a manifesta nici un respect faţă de paternitatea ideilor. Un imperativ al *cîntecului* îşi afirmă peste tot prioritatea faţă de imperativul *spunerii :* limba noastră literară naţionalizează tot ce atinge. De acum înainte, întemeiată pe creaţia unor forme care vor constitui tradiţia sa proprie, literatura română — poezia, mai ales — beneficiară a unor valenţe expresive conţinute în limbă, va putea să treacă, uneori cu dezinvoltură, la o nesistematică, dar inspirată totuşi, operă de transpunere în spaţiul ei cultural a unor modele de poezie universală.

## 5

Pe linia ce desparte ultimele două secole, un prim contact mai aprofundat, hrănit de o pasiune aparte, cu diverse modalităţi lirice străine vine să confirme rafinarea instrumentelor poetice româneşti : e vorba despre activitatea de traducător a lui Ştefan O. Iosif. Poet român minor, dar de o indiscutabilă sensibilitate şi fineţe a simţirii, stăpîn pe mijloacele prozodice şi ajungînd adesea la ritmuri deosebit de expresive, Iosif e totuşi mai interesant în tălmăcirile sale. Preferaţii săi, dacă ar fi să judec după cantitatea poeziilor traduse, par a fi Heine şi Petöfi ; dar alături de aceştia trebuie să fie amintiţi Bürger, Keler, Lenau, Uhland, Goethe şi Schiller, iar din alte literaturi Burns, Carducci, Li-tai-pe etc. Atîtea nume, foarte diferite ca expresie poetică, ridică una din problemele esenţiale ale traducerii — restituirea în tălmăcire a sunetului genuin, a timbrului specific fiecărui poet — problemă pe care, în general, n-o rezolvă cu succes decît o limbă literară perfect

stăpînă pe mijloacele sale, mlădioasă și totuși plină de personalitate, capabilă să dea, în măsura în care primește. Realizările lui Iosif sunt adesea surprinzătoare prin puritatea lor. Chiar dacă, uneori, severitățile germane se estompează în traducere — „Cavalerul Olaf" al lui Heine, de pildă, e „îndulcit" datorită rimei, care nu există în original :

*Vor dem Dome stehn zwei Männer,*
*Tragen beide rote Röcke,*
*Und der eine ist der König,*
*Und der Henker ist der andre.*

*(Doi bărbați de-un ceas așteaptă*
*La biserică, în poartă ;*
*Rege-i unul, gîde-i altul,*
*Haine roșii ambii poartă), —*

în general versurile românești „prind" ceva din inefabilul originalului. Vestita „Loreley" e redată nu numai în melancolia ei aburoasă, ci chiar în expresiva-i inegalitate metrică, „Lenore" a lui Bürger e un „ecou" extraordinar al unor cadențe inimitabile, deși forma strofică e modificată :

*Auzi de-odată trap-trap-trap,*
*Copite bat afară,*
*Un călăreț s-oprește-n drum*
*Și urcă-ncet pe scară...*
*Lin sună micul clopoțel —*
*Cling-cling-cling fără veste...*
*Și de la ușă, lin de tot,*
*Vin șoaptele aceste... ;*

iar alternanțele metrice din „Ucenicul vrăjitor" de Goethe sunt deosebit de sugestive.

Delicat și melodic, Șt. O. Iosif a simțit din cînd în cînd nevoia de a „înfrumuseța" originalul, adăugînd rima acolo unde aceasta nu exista. Traducerile din *Romeo și Julieta*, făcute probabil după o versiune germană, ne oferă o asemenea mostră : în felul acesta, tălmăcitorul îl anticipează pe Ion Barbu care, transpunînd — cu mijloace proprii superioare — scene din *Richard III*, a sacrificat tonul specific poeziei dramatice a originalului

shakespeareian, menit rostirii pe scenă, în favoarea unor reuşite lirice.

În orice caz, la 1900, spaţiul poetic românesc se îmbogăţeşte datorită cîtorva echivalenţe lirice care — păstrînd, pe cît se putea, structurile textelor străine şi diferenţiind timbrul personal al poeţilor traduşi — se impun prin firesc şi muzicalitate, marchează cele dintîi izbînzi ale aşa-numitei traduceri *fidele*.

6

Confruntarea cu una din capodoperele umanităţii are loc în 1907 cînd G. Murnu publică traducerea *Iliadei*. G. Călinescu consemnează în termeni superlativi acest eveniment : „Apariţia *Iliadei* (...) constituie un moment fundamental în evoluţia limbii literare. Marele poem clasic era în sfîrşit împămîntenit şi putea exercita o înrîurire nemijlocită asupra conştiinţei estetice. *Iliada* şi *Odisea* în interpretarea lui Murnu sunt nişte capodopere, superioare *Eneidei* în versiunea Annibal Caro, *Iliadei* lui V. Monti, *Iliadei* şi *Odisseei* lui I. H. Voss. Puţine literaturi se bucură de traduceri mai norocoase". (*Istoria literaturii române*, p. 581). După ce remarcă „invenţia verbală extraordinară", „unghiul (personal) de creaţie", acelaşi critic notează, în treacăt, un lucru cu totul excepţional pentru ceea ce interesează aici : „(Murnu) a văzut în epoca arhaică a Greciei o lume de păstori (cu instinctul său de om de la Pind), de haiduci arţăgoşi şi ne-a dat un Homer oieresc, ieşit parcă de la stînă. De bună seamă că imaginile pastorale sunt realmente în Homer, G. Murnu le-a făcut traco-dace, le-a ţărănizat. Toate priveliştile cu vite, cu turme, cu ospeţe sunt de un specific românesc izbitor, s'ar zice scoase prin sugestie din „San Marina" lui Bolintineanu." (p. 581). Ultima parte a frazei este esenţială : la cea dintîi întîlnire cu marea poezie a lumii, limba română atestă că are, îndărătul ei, nu numai un univers de spiritualitate autohtonă, în stare să încorporeze în viziune proprie universul original homeric, dar mai ales o tradiţie literară deja impusă şi fecundă, adică o viziune literară, un plan de *cultură autohtonă* capabile să preia sugestiile originalului. *Iliada* lui Murnu devine

operă de cultură românească nu numai pentru că cele două universuri de civilizaţie materială (lumea elementară a lui Homer, lumea păstorească a strămoşilor noştri) se suprapun firesc, ci îndeosebi pentru că noua expresie literară a traducerii se înscrie în stilul cultural şi literar al tradiţiei noastre, reluînd sunetul şi mişcarea tablourilor unui poet român ca Bolintineanu. Abia acum se înţelege, pe deplin, întreaga semnificaţie a termenului „a împământeni" : el marchează efortul stilistic de a planta o operă străină în solul cultural al altei limbi, în aşa fel că originalul însuşi pare o prelungire a propriei tale tradiţii literare. Cu *Odiseea,* după acelaşi Călinescu, „autohtonizarea e desăvîrşită", traducătorul descrie cu atîta uşurinţă ca şi cînd n-ar avea în faţă un text care să-l ţină pe loc". Impresia de lucru izbutit sporeşte şi datorită faptului că Murnu optează acum pentru endecasilabul românesc care — între timp — cîştigase destulă forţă şi dinamică pentru a fi un instrument de expresie literară firească, precum şi împrejurării că traducătorul poseda un lexic extrem de bogat ce acoperea complet spaţiul rostirii româneşti.

Murnu nu e un traducător fidel, şi faptul se poate uşor explica : nu e vorba de materialul limbii, care ar fi rebarbativ faţă de diverse conţinuturi, ci mai mult de înverşunarea stilistică, de forţa personală de care dă dovadă traducătorul reducînd la propria sa modalitate de viziune şi expresie tot ce întîlneşte în original. Plasticitatea organică structurală a unei limbi serveşte întotdeauna mai întîi pe cel ce o mînuieşte cu forţă şi cu dezinvoltură. Tălmăcirile lui Murnu — care vor fi continuate, ca spirit de independenţă faţă de original, de către poeţi ca Arghezi sau Ion Barbu — se alătură firesc traducerilor fidele, fără ca aceste două moduri de a tălmăci să se nege reciproc. Fenomen de diferenţiere stilistică, infidelitatea traducerilor de poezie ţine, în primul rînd, de personalitatea celui ce traduce, şi numai în al doilea rînd de structura sau virtuţile limbii române înseşi.

7

Dacă Murnu împământenea valorile descriptiv-poetice ale lui Homer recurgînd la un lexic extrem de variat,

parcă vrînd să ilustreze o exhaustivă hartă lingvistică, Coşbuc — în traducerea *Divinei Comedii*, mai ales partea „Paradisul“ — se modelează pe original începînd chiar de la stratul material al vocabularului. Desigur, prăpastia dintre elină şi română stătea ca un obstacol de neînvins în faţa primului traducător al *Iliadei*, în timp ce G. Coşbuc întîlnea — chiar în tentativele extremiste ale Şcolii Ardelene, în eforturile disperate ale unui Eliade — modele de apropiere a expresiei româneşti de propriul ei izvor, limba latină, sau de valenţele unei limbi înrudite, italiana. Nu o dată, traducătorul realizează izbînzi poetice româneşti, contrazicîndu-şi şi îmbogăţindu-şi propriile instrumente lirice. Observaţia a fost făcută de I. Negoiţescu (Cf. *Însemnări critice*, p. 58) : „...Se poate constata astfel că izbînzile vin fie dintr-o norocoasă rezolvare poetică, fie din fidelitatea nominală faţă de original — ceea ce duce la o expresie neologistică străină lui Coşbuc şi în fond stîngace pentru talentul său, dar apreciabilă azi, cînd limba română a trecut prin focurile abstracte ale poeziei lui Ion Barbu, fie prin îndepărtarea faţă de original, dar tot neologistic, prin creaţii coşbuciene în spirit dantesc. Iată de pildă norocoasa echivalenţă poetică a versurilor 37-38 din Cîntul I *(Surge ai mortali pers diverse foci / la lucerna del mondo...)*, unde „foci“ înseamnă gură de rîu, revărsare, deltă :

*Prin guri diverse de pămînt răsare*
*lumina lumii...*

Expresia „guri diverse“ s-a născut desigur din impulsul originalului, căci „diverse“ nu are ce căuta în poezia lui Coşbuc, care şi-a „modernizat“ lexicul fără să vrea sau fără să-şi dea seama, sub pavăza prestigiozităţii medievale a limbii lui Dante“. Şi mai departe, citînd strofe ca :

*Din ea nemijlocit ce curge-n unde*
*e liber absolut, că-n veci nu zace*
*supus puterii cauzelor secunde.*

*Ce-i este mai conform mai mult îi place,*
*căci focul sfînt ce-n toate radiază*
*în ce e mai egal e mai vivace...,*

criticul subliniază : „Superbul vers *supus puterii cauzelor secunde*, departe de original *(a la virtute de le cose nove* — „cose nove“ fiind lucrurile create, deci noi față de principiul divin), e o plăsmuire coșbuciană în spiritul modelului“ (pp. 59-60).

Așadar, realizate grație înrudirii dintre română și italiană, dar și împotriva unui conținut și limbaj ideologic ai *Divinei Comedii*, pentru care cultura și spiritualitatea românească nu avea echivalent, — echivalențele lui G. Coșbuc nu trimit îndărăt, la un model pre-existent, cum trimiteau tălmăcirile lui Murnu la Bolintineanu, ci — dimpotrivă — anticipează creația ulterioară a unui lirism dens și abstract, cum e cel al lui Ion Barbu, și își găsesc abia astăzi o deplină valorificare, tocmai datorită faptului că se înscriu pe o linie de evoluție care, fără să fie a limbii vorbite, este aceea a limbii noastre poetice, în una din cele mai strălucite ipostaze ale ei. Or, dincolo de caracterul cultural general, al comunicării unui sens peste frontierele lingvistice, rostul cu adevărat estetic al unei traduceri — fidele sau autonome — este tocmai acela de a stimula fapte de stil ulterioare în limba care o receptează. E greu de spus dacă traducerile lui Coșbuc au influențat direct lirica lui Ion Barbu ; fapt e că versiunea îndeosebi a „Paradisului“, în acele pasaje — din păcate destul de puține — care strălucesc ca adevărate bijuterii de expresivitate românească, anunță una din direcțiile fundamentale ale lirismului românesc, aceea a poetului *Jocului secund*. Iată cum, receptînd cu obediență sau cristalizînd prin revulsie față de original, limba noastră literară își divulga propriile sale izbînzi de mai tîrziu, inserînd pe linia unui destin evolutiv ceea ce, la un moment dat, putea să pară o singulară crispare a stilului poetic.

8

Am impresia că Iosif, Murnu și Coșbuc reprezintă nu numai trei etape decisive ale contactului nostru cu valorile poetice universale, ci și trei modalități specifice de a traduce poezie : trei moduri care, particularizînd procesul atît de complex al receptării și re-creării de valori poetice, vor oferi o imagine mai exactă a lui, decît ne-a



Scanned with OKEN Scanner

dat-o, pînă acum, dicotomia traduceri *fidele*—traduceri *autonome*.

Prima modalitate, ilustrată de Șt. O. Iosif, este aceea a *acordării* limbii noastre literare — în speță, a mașinăriei prozodice care produce inefabilul poetic — la tonalitatea aparte, proprie fiecărui poet ce urmează a fi tradus. Deși activitatea de tălmăcitor a lui Iosif s-a exercitat numai în aria de cultură a poeziei germane, rezultatele experienței lui mi se par concludente, chiar dacă prozodia traducerilor nu urmează, întotdeauna, cu fidelitate, tiparele ritmice ale originalului. Ceea ce limba noastră pune în valoare, într-un asemenea caz, sunt virtuțile sale plastice și muzicale, capacitatea de a obține noi sonuri poetice românești, rămînînd în același timp îndatorată poeziei străine căreia-i oferă o nouă viață.

Cîteva decenii mai tîrziu, pe o arie culturală mult mai largă, aplecîndu-se peste textele unor poeți foarte diferiți, Al. Philippide va asigura strălucirea deplină a acestei modalități : Baudelaire, Novalis și Rilke — pentru a nu reține decît trei tonalități specifice — pătrund în spațiul nostru cultural, fiecare cu timbrul său propriu. Datorită familiarizării adîncite cu originalul, grație unei intuiții a valorilor ce particularizează lirismul acestor poeți, Philippide — poet de mare valoare, dar care, optînd în favoarea unei poezii de substanță, refuzînd experimentul gratuit, nu excela pe un registru liric prea variat — ne-a dat măsura întreagă a acordării lirei românești la armoniile inconfundabile ale limbii franceze sau germane. Calitatea traducerilor sale este, în primul rînd, muzicalitatea lor : dar nu în sensul unor eufonii construite, ci ca firesc al rostirii. Nimic din jocul hohotitor al conceptelor sau din spectacolul sugestiv al mișcărilor, ce caracterizează poezia originală a lui Philippide, n-a trecut în traduceri : acestea inaugurează în lirica noastră cîteva sonuri inedite, ireductibile.

Dacă voi aminti aici opera de traducător a lui Ion Pillat — poet de factură neoclasică și tradiționalistă, care a izbutit însă remarcabile tălmăciri din Dickinson, Whitman și Edgar Lee Masters, din Shakespeare și Frost, din Shelley și Eliot, din Baudelaire, Francis Jammes și Saint-John Perse, din Goethe, Hölderlin și George, din Rilke și

Trakl, din Ruben Dario și A. Machado etc. — se va înțelege și mai bine că această modalitate de a traduce presupune o generoasă dăruire și uitare de sine, o finețe a intuiției culturale și mai ales estetice. În general, ea este apanajul poeților stăpîni pe instrumentul limbii, în stare să obțină — pornind de la un model străin — efecte și reușite pe care nu le-au realizat în propria lor poezie. Un instinct cultural ce nu greșește, subțiat uneori pînă la rafinament, se manifestă aici : traducătorul pare adeseori un simplu virtuoz prin intermediul căruia triumfează spiritul plastic al limbii înseși, ca o materie care și-a găsit sămînța în stare s-o fertilizeze muzical.

Ultima expresie a acestei modalități — care, de altfel, numără cele mai multe condeie, de la Emil Gulian la Tașcu Gheorghiu, de la Dan Botta la Virgil Teodorescu, Ion Caraion și Aurel Covaci — mi se pare a fi versiunea *Divinei Comedii* reușită de Eta Boeriu, ca și recentele sale traduceri din Petrarca. Utilizînd un lexic variat, cu o mare forță de plasticizare a imaginilor, dar posedînd și jocul arid al abstractizărilor (necesar îndeosebi pentru „Paradisul" și pentru „Triumfurile" petrarchiene), — Eta Boeriu ne-a oferit o adevărată *sumă* a expresivității limbii noastre literare de azi, demonstrînd că nu există inefabil poetic pe care rostirea noastră să nu-l poată reactualiza în spațiul cultural propriu.

**9**

A doua modalitate, inaugurată de Murnu, este aceea a *aproprierii* dictatoriale a originalului, a „împămîntenirii" lui. Exemplele cele mai grăitoare mi se par Tudor Arghezi traducînd din La Fontaine, Krîlov și Baudelaire, Ion Barbu realizîndu-și „echivalențele" pe marginea textelor shakespeariene din *Richard III* și Romulus Vulpescu transpunîndu-l în românește pe Villon. De astă dată, virtuțile inerente ale limbii inextricabil împletite și echilibrate de pecetea personală, de neconfundat a traducătorilor.

La prima vedere, asemenea traduceri lasă impresia că textul original ar fi devenit simplu pretext pentru un exercițiu de stil. În fond, este vorba de un proces mai complex de asimilare și prelucrare aproape inconștientă



Scanned with OKEN Scanner

a unui model ales : „fidelă“ substanței și formei conținutului, traducerea devine cu totul „infidelă“ față de substanța și forma expresiei oferite de original. Astfel, transpunerile lui Arghezi sunt, incontestabil, argheziene : ele „trădează“ timbrul specific al textelor originale, în favoarea unui mod de a se rosti care aparține, în exclusivitate, poetului *Cuvintelor potrivite*. La fel, Ion Barbu face din versul *dramatic* al lui Shakespeare un vers eminamente *liric* barbian, operînd o schimbare de registru, dar cu uluitoare izbînzi de ordin estetic. Același lucru se petrece cu multdiscutatele traduceri ale lui R. Vulpescu, în care un veritabil desfrîu lexical, conjurînd la expresivitate cele mai rebarbative vocabule românești, tinde să reconstituie universul moral și dramatic al poetului francez : argoul parizian este, desigur, balcanizat, o seamă de termeni nu au acoperirea conotativă exactă ; dar impresia de ansamblu este copleșitoare : Villon a devenit „al nostru“, iar limba poetică triumfă peste distanțele geografice și istorice, gustul estetic e silit să înregistreze o performanță deosebită.

Așa cum un Arghezi sau Barbu în poezia lor originală, zguduie expresia poetică, revitalizează fondul lexical expresiv, produc un inefabil poetic care va rămîne mereu legat de numele lor, Vulpescu reface un indicibil farmec al limbii literare românești utilizînd termeni și turnùri care aparțin vorbirii cotidiene sau unor jargoane periferice. Același permanent triumf al limbii trebuie salutat și aici : făcînd să apară la suprafața expresiei literare o seamă de reziduuri lexicale și sintactice, traducătorul dinamizează viața însăși a limbii literare, o smulge din inerțiile estetizante și-i demonstrează viabilitatea poetică. Orice rezervă, formulată în numele „fidelității“ literale, se dizolvă, în atare cazuri în fața unui principiu care pare să guverneze faptul literar în sine : orice expresie poetică trebuie să fie valabilă în planul românesc al inefabilului. Limba noastră are dreptul inalienabil de a se afirma pe sine pornind de la experiențe lirice străine, și ceea ce — la asemenea poeți — pare performanță verbală și experiment personal constituie de fapt indicele înnoirii estetice a rostirii românești.

În fine, a treia modalitate de a traduce — pe care aș numi-o : *prin identificare spirituală* — este mai greu de realizat, deoarece presupune acțiunea convergentă a mai multor factori care nu pot fi dirijați. Traducînd pe Dante, G. Coșbuc nu o ilustrează decît parțial. Adevărata traducere prin identificare spirituală din poezia noastră o constituie *Faust*-ul goetheean în transpunerea lui Lucian Blaga.

Nu numai opera respectivă, ci întreaga activitate, precum și personalitatea complexă a titanului de la Weimar l-a fascinat pe gînditorul și poetul român. În studiile sale de filozofia culturii, Lucian Blaga vorbește cu nestăpînită admirație de Goethe ; în poezie, evoluția sa — de la strigătul și notația expresionistă spre formele din ce în ce mai controlate și muzicale ale ultimelor poeme, — vădește aceeași proeminență goetheeană a tiparelor, a fenomenelor originare. Blaga însuși a tins spre un echilibru și spre o complexitate al căror model l-a găsit în Goethe. Un joc subtil și adînc al „afinităților elective“ s-a realizat, în forma sa supremă, în traducerea tragediei faustiene. Faptul că poetul român nu stăpînea, cu aceeași autoritate ca modelul său, nici schemele prozodice variate, nici trecerea de la limbajul prozaic, uneori cu inflexiuni sarcastice, al originalului, nu modifică în esență semnificația acestei tălmăciri : spiritul goethean însuși, înfiorat de a elucida pentru sine și pentru alții drama și apoteoza condiției umane, extaziat de mistuitoarea experiență a faptei pe care i-o propune vasta metamorfoză a istoriei omenești, — iată ce ne restituie versiunea lui Blaga. Suntem în fața unui prototip de artă și umanitate, pe care traducătorul l-a actualizat, fidel spiritului originalului, în limba noastră, ca o confirmare a virtuților ei latente, niciodată epuizate. E destul să citez prima parte a monologului lui Faust pentru a se vedea că — surprinzător față de arta sa poetică — Blaga recurge la rime interioare, inexistente în textul german, renunță la metrica fixă, pentru a nu încărca traducerea cu prisosuri ce ar trăda gîndirea goetheeană :

*Am studiat cu rîvnă, ah, filozofia*
*Din scoarță-n scoarță, dreptul, medicina,*
*Și din păcate chiar teologia,*
*Arzînd de zel.*
*Și iată-mă acum un biet nebun,*
*Cuminte ca și mai-nainte.*
*În fața semenilor sînt magistru sau chiar doctor.*
*De-atîția ani înțelepciunea o încerc,*
*Îmi port de nas discipolii*
*De-a curmezișul sau în cerc.*
*Și văd că nu putem să știm nimic.*
*Amărăciunea-mi arde inima în piept.*
*Sînt, eu, ce-i drept, mai breaz și mai deștept*
*Decît acei magistri, doctori, grămătici și popi*
*Toți împreună: scrupule și îndoieli*
*În cuget nu mi se adună.*
*Și nici de iad și nici de dracul teamă nu mi-e.*
*În schimb nici bucurie n-am pe lume.*

Există incontestabil un „orizont al tradiționalului" în care Blaga „scaldă" permanent textul goethean și acest lucru marchează chiar valoarea estetică a traducerii : versul se naște, exact ca în poezia blagiană originală, din străfundurile unei experiențe de viață și simțire, mișcat de vocabule uzuale cărora poetul le acordă însă diverse „sarcini" — magice, mitice, poetice — menite să le înnoiască forța expresivă. Dincolo de această operă de vivificare a limbajului poetic stă identificarea spirituală a două mari personalități culturale. Este, de altfel, fenomenul care se petrece de asemenea cînd Stefan George traduce pe Shakespeare și Mallarmé, ori Gerardo Diego pe Valéry : traducătorul realizează nu numai o re-creare în spirit a originalului, ci vehiculează în spațiul cultural al limbii sale imaginea ideală a ceea ce, el însuși, ar fi putut să fie. Forma cea mai înaltă a traducerii prin identificare spirituală o ilustrează „traducerile imaginare" după Shakespeare realizate de V. Voiculescu în „ultimele sale sonete" : aici, modelul literar (ca text de tradus) este pur și simplu absent ; ceea ce se „traduce" e spiritul însuși al originalului, care — scufundat, prin moartea poetului, în limba sa de origine — trece ca un izvor subteran și iese la suprafață în interstițiile diafane ale unei alte limbi.



Scanned with OKEN Scanner

Prodigioasa activitate de traducere a literaturii universale desfășurată în ultimele trei decenii confirmă un climat de cultură, și îndeosebi de cultură poetică, în care virtuțile expresive ale limbii române s-au validat prin confruntare cu valori de prim rang ale umanității. Forme și genuri tradiționale, experimente moderne care tind să dinamiteze așezarea tradițională a rostirii poetice, profiluri ireductibile de poeți, precum și orientări de poetică masiv reprezentate, — toate acestea contribuie la creșterea conștiinței de sine a limbii literare românești căreia, într-adevăr, nimic din ceea ce aparține umanității nu poate să-i fie de neatins. Clasicismul cu echilibrul, retorica și rigorile sale, Romantismul fugos și de atîtea ori verbigerant, Simbolismul cu armonicile sale, Expresionismul cu stridențele sale, poeticele ambiguității ca și cele ale literalității, poezia angajată ca și lirica spontană a suprarealiștilor, — toate aceste modalități care circumscriu evoluția istorică a Poeziei ca demnitate a Spiritului își află astăzi loc în cultura noastră, restituie cu timbrul lor specific, sau recreate grație unui efort personal echivalent cu o poezie originală. Dante și Shakespeare, Whitman și Hölderlin, Góngora și Mallarmé, Byron și Rimbaud, Pușkin și Esenin, Ady și Benn, Ungaretti și Maiakovski — toate sunetele fundamentale ale umanității care cîntă, visează și se revoltă și-au găsit echivalențe remarcabile în limba noastră. Lirismul direct sau lirismul abstract, confesiunea ardentă sau meditația elevată, jocurile verbale ale umorului și sarcasmului, — nimic din toate acestea n-a rămas străin limbii noastre poetice. Această uriașă operă la care au contribuit și contribuie mereu generații de poeți sau numai traducători sporește sentimentul de încredere și mîndrie în posibilitățile de expresie ale limbajului nostru, în autenticitatea valorilor noastre poetice.

Scanned with OKEN Scanner

Addenda :

# Tragic și demonic

(1948)

Scanned with OKEN Scanner

Închin acest eseu
memoriei lui

LUCIAN BLAGA

profesorul meu de
Filozofia culturii

Scanned with OKEN Scanner

## Avertisment

Paginele ce urmează — vechi de aproape 30 de ani, cînd urmau să fie prezentate ca teză de licență în Filozofia culturii la Lucian Blaga, dacă disciplina și profesorul n-ar fi dispărut, în 1948, din învățămîntul superior — reprezintă rodul unor modeste meditații estudiantine. Atunci cînd au fost scrise, ele se integrau perfect atmosferei „Cercului literar", în care problematica tragicului a constituit, poate, obiectul teoretic cel mai îndelung dezbătut : tineri scriitori, în plin proces de edificare interioară, noi vedeam în tragic o dimensiune fundamentală a vieții și artei. În problema tragicului artistic; lucrarea mea încerca să ajungă la o soluție personală, prin corelarea fenomenului în cauză cu demonicul, noțiune goetheeană, frecventată prin intermediul unor lucrări ale lui Blaga.

Din păcate, acest eseu este de două ori neterminat. Mai întîi, pentru că — încheiat cu atîția ani în urmă — el nu mai este alimentat de ideile care au apărut, între timp, în legătură cu problematica tragicului și demonicului. O scurtă referire la George Steiner nu poate, vai ! compensa niște lacune grave de ordin bibliografic. În al doilea rînd, excursul meu de-a lungul istoriei tragediei — care trebuia să dovedească justețea ideii personale, că evoluția genului are loc prin treptata reducere a tragi-



Scanned with OKEN Scanner

cului și prin neîncetata potențare a demonicului, că dacă lumea antică e un univers al tragicului în care se manifestă forțe demonice, lumea noastră, în schimb, e un univers străbătut de demonii cu caracter tragic — s-a oprit înainte de Sofocle. În felul acesta, eseul de față este nu numai incomplet, ci și lipsit de corpul însuși al demonstrației sale : analiza amestecului inextricabil de tragic și demonic în structura personajelor literare, precum și raportul specific ce se creează între cele două elemente, pe măsură ce investigația se apropie de epoca noastră.

În aceste condiții, dincolo de rostul de a ridica o problemă, de a o propune în termenii ei proprii și de a avansa o idee ce trebuia să-și verifice fecunditatea, publicarea acestor pagini capătă caracter de document.

Ea divulgă, de asemenea, un sentimentalism reprobabil. Simțindu-se ca un Narcis bătrîn care își caută în apă chipul juvenil, autorul își cere scuze pentru această flagrantă sfidare a timpului.

August, 1979

Scanned with OKEN Scanner

# PARTEA I

## Fenomenul tragic

### Prelimlnarii

1. Din perspectiva în care ne plasăm, ni se pare evident faptul că orice preliminarii au rolul de a abate discuţia de la accepţia comună, zilnică, a obiectului de discutat. Nimic nu e mai primejdios pentru o cercetare teoretică, decît pierderea în flora nesemnificativă pe care o prezintă fenomenele înţelegerii noastre uzuale. Pentru a evita o asemenea rătăcire, spiritul trebuie să opereze o înlăturare metodică a oricărui fals reper sensibil de pe teritoriul în cercetare, o ascuţire a sensurilor severe ale limbajului. În problemele de felul celei ce ne preocupă, orice reper sensibil care ni se prezintă de la început, este principial un fals reper, deoarece obiectul posedă undeva, mai departe, o patrie a sa în care este investit cu o anume demnitate, — caractere care nu se lasă cuprinse din primul moment şi pe care apariţiile laterale le ascund sau le denaturează. E nevoie de un susţinut efort de eliminare progresivă a tuturor prezenţelor auxiliare care roiesc în jurul obiectului, pentru a ajunge într-un contact nemijlocit cu el : condiţie fundamentală a oricărei judecăţi, care trebuie realizată dacă vrem să întîlnim fenomenul în puritatea sa.

2. Or, pentru fenomenul tragicului, limbajul comun utilizează interpretarea psihologistă ca o modalitate care, în fapt, permite cele mai la îndemînă soluţii. De aceea, de

drept, ea se constituie și pentru noi ca prima ipoteză care trebuie înlăturată. Poate tocmai pentru că rădăcinile ei vin din Antichitate, de la Aristotel, fiind veacuri de-a rîndul singura judecată formulată asupra unui atare obiect, — constituie interpretarea psihologistă, învelișul exterior al fenomenului, cel care permite sîmburelui esențial să-și păstreze nealterată întreaga tărie. Psihologismul indică, într-o dublă mișcare de reducție care merge spre subiectiv, limitarea tragicului la domeniul estetic și explicarea valorilor artei ca fapte sufletești, — două operații teoretice care greșesc prin exclusivism. Este indiscutabil că, ori de cîte ori, privind spectacolul artistic al unei tragedii, ne simțim zguduiți de destinul nefericit al eroilor și încercăm o gamă întreagă de sentimente specifice, conștiința noastră se găsește față în față cu tragicul. Aceasta nu înseamnă nicidecum că ne aflăm în singura poziție, permisă conștiinței noastre și universului, în care se prezintă fenomenul tragic. Dar mai ales, aceasta nu înseamnă deloc că, dacă apare, tragicul apare anume *pentru noi ;* că el apare, așa cum psihologismul susține, *în noi.* Ceea ce putem obține de aici e numai constatarea că tragicul se manifestă într-un fel sau altul ; că îl gustăm ca produs artistic, așa sau altfel : deci numai afirmații asupra individualității sale ; în nici un caz, aceste constatări nu ne pot spune nimic despre ceea ce tragicul este în esența sa.

3. Din aceeași filieră psihologistă derivă concepția după care tragicul rezidă în întregime în conștiință, fiind un atribut al unor fapte sufletești. Nu se mai susține, în acest caz, că apariția tragicului ca fenomen e condiționată de raportul contemplator-operă de artă, ci se învestesc cu demnitate tragică înseși conținuturile afective sau volitive ale conștiinței. Trebuie să se recunoască acestei atitudini o oarecare apropiere de ceea ce formează sîmburele ideii de tragic, întrucît, fie chiar numai pe planul interior al conștiinței, se postulează ca necesar un conflict, se insistă asupra necesității de deciziune între două direcții active de comportament, și se speculează în marginea problematicei morale. Sporul de conținut pe care o asemenea teorie îl aduce stă în faptul că ea elaborează cîteva concepte care se vor dovedi necesare pentru orice considerație ce vrea să pătrundă în spațiul intim al obiec-

tului nostru. Cu toate acestea, teoria nu aruncă o suficientă lumină şi nu indică decît graniţele exterioare, care trebuiesc depăşite pentru a intui just ceea ce este tragicul. Ni se pare neîndoios că o deliberare lăuntrică, formulată în termeni psihologici de un antagonism oricît de pronunţat, nu este prin ea însăşi un fenomen tragic şi nici nu izbuteşte, transpusă pe plan artistic, să dea impresie de tragic. În faţa unor eroi care ridică în cel mai înalt grad semnificaţia unei clipe prin decizia, prin actul moral pe care-l realizează înlăuntrul conştiinţei lor, dar care nu însoţesc sfîşierea lăuntrică, interioară, de o reală sfîşiere a fiinţei lor concrete, ci fac din momentul deliberativ o simplă instanţă înaintea triumfului moral, — avem sentimentul că sîntem în imediata vecinătate a fenomenului tragic, îi presimţim atmosfera, însă în acelaşi timp ne dăm seama că, în mod real, lipseşte. Apariţia tragicului, total indicată, uneori cu toate articulaţiile ei concrete, rămîne totuşi pură virtualitate. Spectatorul rafinat simte, în faţa unui asemenea spectacol, cum eroul realizează interior toate mişcările care duc la constituirea unui caracter tragic, le concentrează superb într-un moment critic, dar le lasă apoi să se desfacă, fără a deveni tragic. Nu arareori, după ce, atît în piesă cît şi în viaţă, depăşeşte acel moment suprem, rezolvă drama interioară, — eroul e dintr-odată scos din tot ceea ce înainte părea a fi în mod esenţial viaţa concretă, nu mai este angajat în nimic.

4. Cît timp speculaţia rămîne în cadrele perspectivei psihologiste, ea nu se poate sustrage nominalismului. Căci adjectivul *tragic* nu poate avea altă realitate decît aceea pur verbală, atît timp cît substantivul său, adică *tragicul* nu există în sine. Numai din existenţa tragicului în sine, într-o lume specifică, necontenit revărsată în lumea noastră reală, îşi poate primi o întîmplare caracterul tragic. Vom spune deci, utilizînd în mod figurat limbajul platonic, că e nevoie ca ea să participe la ideea de tragic.

Că se poate vorbi fără exagerări despre o lume aparte, în care tragicul există, — despre o atmosferă specifică a cărei greutate este în mod neîndoielnic un indiciu al prezenţei tragicului, — despre o demnitate tragică pe care unele lucruri o au iar altele nu, — este o convin-

gere din ce în ce mai răspîndită. Se pare, de altfel, că ea se impune ca fiind singura atitudine teoretică prin care omul dornic de a pătrunde pînă în resorturile iraționale ale ființei, izbutește să izoleze și să păstreze pentru sine strălucirea pură a ideii în chestiune. Desigur că afirmațiile în genul realismului metafizic al lui Platon nu se pot face fără a ne izbi de greutăți insurmontabile. De aceea, termenii în care am formulat realitatea tragicului, sînt încărcați, în cea mai mare parte, cu o sarcină metaforică, pe care nu socotim inutil a o explicita pe cît e posibil. A spune că tragicul are o patrie proprie unde se manifestă în puritatea ideii sale înseamnă a afirma, în primul rînd, că există regiuni ale ființei care sînt în ele însele pline de tragic, că există evenimente și oameni pe care tragicul parcă se depune și în care se dezvoltă ; iar în al doilea rînd, că aceste evenimente și acești oameni, din orice parte a lumii reale sau a culturii ar fi, se aseamănă prin anume caractere ireductibile. A vorbi despre o atmosferă specifică și despre o demnitate a tragicului, înseamnă a afirma o dublă particularitate a acestei idei : odată în direcție cosmică metafizică, a doua oară în direcție axiologică. Dar toate aceste afirmații ar putea da naștere la echivocuri în zona în care le-am formulat, dacă n-am preciza că li se adaugă, încoronîndu-le, aserțiunea că tragicul se constituie din mișcare, deci că rezidă într-un act ce se realizează, dînd cuvîntului *act* sensul cel mai concret posibil.

5. Dacă tragicul își are lumea sa proprie care se revarsă continuu în lumea noastră reală, înseamnă că nu putem reduce conținutul său la conținutul valorii estetice, și că tragedia, ca operă de artă, constituie numai unul din lucrurile purtătoare de tragic. De altfel, concluzia aceasta nu s-a obținut — istoric vorbind — cu ajutorul speculației, ci constituie un fapt verificabil în mod empiric, întrucît omul vorbește curent despre întîmplări tragice, fără a se gîndi să opereze vreo reducție estetică asupra lor. Planul *sui generis* în care se mișcă eroii tragici nu se află exclusiv în planul fictiv al culturii, ci e tăiat în spațiul concret al istoriei. Anume întîmplări singulare care se raportează la existența unui personagiu istoric sau la destinul unui întreg popor ne apar încărcate de o atmosferă

grea, ne zguduie prin mişcarea în care se află antrenate substanţele lor, şi ne obligă să le considerăm ca tragice. Cu toate acestea există permanent în omul rafinat o înclinare de a acoperi parţial, în consideraţia pe care o efectuează, elementele realităţii cu elementele artei, şi de a intui, într-un anume fel, un mod estetic, în orice mod natural, de îndată ce ochiul său interior ajunge să-l vadă. De altfel, afirmaţia noastră de mai sus, asupra ireductibilităţii anumitor caractere şi evenimente în care tragicul se exprimă, permitea deja bănuiala că zona în care ele se întîlnesc ar putea fi lumea fictivă a artei. Expresia lui Thierry MAULNIER despre personagiile lui Racine : „peuple tragique... monde d'êtres éternellement séparés du spectateur et éternellement connus de lui, également familiers et lointains“ [1], poate fi extinsă asupra oricărui obiect încărcat de tragic, în sensul că acesta se constituie, dincolo de o barieră ce desparte şi apropie în acelaşi timp, ca un obiect al contemplaţiei. Într-un anume sens, consideraţia estetică este de neînlăturat din orice prezenţă în faţa fenomenului tragic. „So können wir sagen“ susţine Johannes VOLKET, „dass die tragischen Gefühle auch dort, wo sie durch die Vorgange des wirklichen Lebens erzeugt sind, nur da durch zu vollentwickelten tragischen Gefühlen werden, dass sie den Typus ästhetischer Gefühle annehmen. Auch das Tragische der Wirklichkeit fällt in das ästhetischer Gebiet“ [2].

6. Care este, în fond, valabilitatea expresiei atît de categorice a esteticianului german ? Putem apăra, în afara domeniului valorilor estetice, într-o patrie şi atmosferă proprie, independenţa tragicului ? Răsfrîngînd semnificaţia rîndurilor citate asupra întregului capitol pe care-l încheie, vom observa că ceea ce se susţine nu e atît o judecată de delimitare a sferei tragice, nici o afirmaţie asupra realităţii independente a tragicului, ci o simplă recomandare în ceea ce priveşte modalitatea de recepţie a fenomenului. Pentru a pătrunde în intimitatea unui eveniment tragic, pentru a sesiza atmosfera aceea specifică în care faptul se învăluie ca într-un lin-

1 Thierry MAULNIER : *Racine*, Paris, 1926, p. 103.
2 Johannes VOLKELT : *Äesthetik des Tragischen* ; München, 1923, p. 23.

ţoliu cosmic, este nevoie de calmul contemplaţiei estetice ; iar acest calm, acest ochi senin şi disponibil, nu poate fi obţinut decît printr-o detaşare a evenimentului tragic, într-o distanţare în timp. Ori de cîte ori atenţia noastră se îndreaptă către un eveniment sau personagiu istoric, pentru a-i surprinde încărcătura tragică, noi realizăm această distanţă temporală, adică izolăm oarecum obiectul sub unghi contemplativ. Aflăm aici una din explicaţiile rarităţii cu care unii oameni, îndemnaţi a sesiza prezenţa tragicului în viaţă, izbutesc să-l identifice şi să se lase mişcaţi de fiorul pe care-l suscită : privirea lor se fixează prea aproape, asupra întîmplărilor la care au luat parte, cărora le pot simţi încă o dată emoţia, dar fără a vedea ghimpele tragic care le-a străpuns ; viaţa însă trebuie contemplată pentru a i se descoperi conţinutul tragic. Independenţa ideii tragicului nu e prin aceasta deloc prejudiciată, deoarece nici un moment tragicul în sine nu este redus la estetic. Ceea ce se pretinde este numai necesitatea atitudinii contemplative, proprie receptării esteticului, pentru identificarea tragicului. Dar această condiţionare nu vizează existenţa însăşi a ideii, ci numai posibilitatea degustării ei. Distanţat în timp, tragicul se arată dintr-odată în afară de timp, iar operaţia sesizării sale se înscrie în sfera atitudinilor de cultură.

### Angajarea eroului tragic în planul axiologic

1. Dacă îndeplinim cele trei mişcări teoretice, pe care le-am indicat ca necesare unei juste apropieri de sîmburele fenomenului tragic, — adică dacă ne ferim de a considera tragice atît sentimentele noastre de spectator, cît şi faptele noastre sufleteşti, şi, în acelaşi timp, punem între noi şi obiect distanţa temporală, — ne aflăm în faţa fenomenului şi putem trece la analiza lui. Teritoriul în care evenimentele şi caracterele tragice se ivesc şi se dezvoltă asemenea unor flori trufaşe, pline de o strălucire funebră, este deopotrivă solul artei şi al vieţii. Trufia şi strălucirea acestor fenomene vin, în cea mai mare parte, din fermitatea cu care ele se află înfipte în spaţiul lor, din jubilarea cu care seva ce le pătrunde duce pînă în cele

mai infime ramificații ale lor hrana unui destin întunecat. Nu se poate afla, după cum nu se poate concepe un eveniment sau un caracter tragic care să nu fie implîntat bine, integrat perfect în realitatea din jur. Sensul evenimentului și inima omului, ca rizomul plantei în pămînt, stau adînc și pulsează în bogăția vieții. Precum în desfășurarea scenică a unei tragedii, oricît de încetinit și variat ar fi ritmul întîmplărilor, el este întotdeauna plin de același sens care se consumă și se înnoiește ca sîngele în aparatul circulator, iar acțiunea tragică în totalitatea ei este una și precipitată, (la Racine, personagiile sînt, de la ridicarea pînă la căderea cortinei, într-o continuă expresie a iminenței catastrofei) — omul care realizează tragicul face din viața incoloră de toate zilele o singură zi solemnă, prin zenitul căreia trece el însuși, ca un astru singular, să se prăbușească.

De aceea, nu există două atitudini fundamental mai deosebite, decît cea necesară sesizării tragicului și cea necesară realizării lui : de o parte contemplația, cu ocheanul ei invers, în care timpul revărsat și topit a devenit distanță amorfă, perspectivă ; pe de altă parte angajarea totală, în care timpul este interior și fierbinte ca pulsul. Se pare că pentru același subiect, tragicul nu poate fi simultan obiect de contemplație și obiect de creație. Căci realizarea tragicului, minarea faptei pe dinăuntru pînă ce cupola ei se surpă, exclude trăirea estetică a fenomenului : toate resursele ființei sînt angajate în fapta însăși. Tragicul e o valoare pe care, realizînd-o, eroul o înglobează în constituția vieții sale ; dar pe care n-o poate izola de sine, nici propune gustului său, tocmai pentru motivul că-i aparține prea îndeaproape.

2. Este caracteristică personajului tragic angajarea în mobilitatea concretului, acea atitudine în fața existenței pe care filozoful Karl JASPERS o numește „die entusiastische Einstellung“ [1]. Pecetea tragică se ivește pe fruntea caracterelor excepționale, cărora fructul oricărei situații reale nu le dă decît gustul amar al unei neîmpliniri. Viața acestora este necontenit răscolită în profun-

1 Cf. Karl JASPERS : *Psychologie der Weltanschauungen ;* Berlin, 1925.

zimile ei, întărită în iubire şi în ură, în unire şi luptă, în dăruire necondiţionată. Obiectul unei atare vieţi este dat într-o modalitate specifică : el e scufundat în totalitatea lumii, legat de absolut, pătruns de o rază de lumină care vine de la acesta. Niciodată obiectul nu are o culoare individuală, ci întotdeauna reflectă în sine o generalitate, e implantat în infinit. Personagiul e un erou, atît pentru că e tragic, cît şi pentru că posedă, ilustrează o atitudine plină de entuziasm, — adică trăieşte entuziasmul ca moment conducător în şi pentru realitate : în iubire, în luptă, în creaţie, etc... Orientarea lui este teleologică, şi istoria tragediei ne arată acest lucru : de la Oedip la Hamlet şi pînă la pretinsul Henric IV al lui PIRANDELLO, personagiile tragice se mişcă toate spre realizarea unor scopuri intime. Uneori aceste scopuri le sînt concrescute din copilărie, alteori le sînt altoite mai tîrziu, în trunchiul spiritual, cu o lamă otrăvită. Universul se găseşte mereu înaintea lor, ca o formă goală căreia actele lor pline de curaj îi vor da un conţinut. Fapta lor e întotdeauna intenţie de dominare, intenţie de apropriere, intenţie creatoare vie şi obstinată, fără scrupule, al cărei sens şi valoare se indică numai în rezultatul ei concret. Eroul se realizează depăşindu-se, pierzîndu-se pe sine însuşi ; căci „entuziasmul e o devenire de sine în dăruire de sine". E aceasta o atitudine activă, singura care poate obţine pentru erou atributul tragic. Ori de cîte ori o faptă, reală sau imaginară, este iubită în sine, dincoace şi făcînd abstracţie de rezultatul ei, poziţia activă este trădată, şi personagiul se imobilizează şi-şi pierde contururile ; el rămîne în planul contemplativ, exclus de la învestirea cu demnitate tragică. Căci fenomenul tragic e alimentat pe dedesubt de două forţe : mişcarea în afară a caracterului tragic, urcînd din faptă în faptă spre o ţintă care se constituie ca sens al întregii ascensiuni ; şi responsabilitatea deciziilor luate la fiecare pas, ca o ierarhie interioară.

3. Ne putem acum explica mai uşor rolul pe care caracterul, ca edificiu moral lăuntric, îl are în desfăşurarea fenomenului tragic. Spuneam că efortul interior care duce la luarea unei decizii şi care se exprimă pe scena

conștiinței ca un conflict între voință și celelalte facultăți ne pune în imediata vecinătate a tragicului, fără a-l realiza însă.

Într-adevăr, actul deliberativ care se petrece acolo este identic actului deliberativ care, în eroul tragic, duce la depășirea unei fapte și la iscarea celei următoare. Diferența intervine însă îndată ce eroul tragic se exprimă prin calitatea sa esențială care este mișcarea : el traduce atunci actul de voință în act concret, exterior, asumîndu-și răspunderea pentru aceasta. Caracterul, cu scena sa interioară, este deci virtualitate a tragicului. Pentru a se actualiza, e necesară o depășire a conflictului interior ; căci aceasta poate duce, cel mult, la un masacru teoretic al virtualităților, care se vor omorî reciproc ca șerpii în vis, fără a permite raportul grav dintre faptă și responsabilitatea pentru faptă.

Drama în conștiință se află așadar la unul din capetele care determină direcția tragică ; dar se află la capătul cel mai sărac. Căci voința nu poate decît, sau să inhibe potențele, — și atunci tragicul e exclus, prin faptul că se exclude însuși contactul cu lumea concretă și vie, — sau să treacă la actualizarea lor, și atunci perspectiva se lărgește, iar direcția se adîncește pe măsură ce se realizează. La capătul celălalt al direcției prin care omul se angajează în concretul existențial, rezultatul va apare, pozitiv sau negativ, pentru a da un sens angajării. Ceea ce este interesant, din punctul de vedere al problematicii tragicului, e faptul că, într-un asemenea cosmos viu și vibrant, rezultatul este întotdeauna mai bogat, mai divers, mai greu decît a fost intenționat, iar sensul este mai profund. O forță ocultă, superioară, (asupra căreia vom insista cînd vom vorbi despre demonic) se exercită aici în mod prodigios. Determinarea, aproape precisă, care domnește la capătul interior al direcției tragice, este desființată dincoace, prin apariția unor rezultate care n-au fost scontate. În aceasta stă funcția tragică a responsabilității pe care omul și-o asumă într-o atitudine activă în fața existenței : că angajamentul, luat pentru un anume rezultat, trebuie să răspundă față de o seamă de rezultate neprevăzute, ivite din concursul unor factori străini.

4. Două concepte noi sînt necesare acuma pentru a ne putea continua investigaţia : lumea valorilor, regiune ontologică în care se desfăşoară mişcarea tragică, şi catastrofa, act concret care rotunjeşte fenomenul tragic. Că personagiul tragic se mişcă într-un plan înalt, al valorilor, este de înţeles dacă ne gîndim că angajarea sa, pe care am considerat-o ca un continuu antrenament cu concretul, nu se poate face într-o lume lipsită de bogăţie lăuntrică, ci numai într-o lume de obiecte faţă de care conştiinţa încearcă raporturi speciale. Este meritul gînditorului german Max SCHELER de a fi arătat importanţa conceptelor de mai sus pentru delimitarea fenomenului ce ne preocupă.

Precizăm de la început că afirmaţia după care tragicul se realizează într-o lume a valorilor şi a raporturilor de valori nu porneşte exclusiv din punctul de vedere al contemplatorului : tragicul se află într-un plan axiologic nu numai pentru cel ce priveşte ; ci evenimentele înseşi care cuprind şi duc la declanşarea fenomenului tragic sînt evenimente ale unei lumi încărcate de valori, sînt fapte ale unor oameni care, reali sau fictivi, sînt necontenit în contact cu bunuri purtătoare de valori, ale unor oameni care ei înşişi sînt purtători de valori. Căci personagiului tragic universul nu-i este dat niciodată spre o cunoaştere teoretică, deci în planul cel mai rece posibil. Universul stă în faţa sa nu ca un obiect de cunoscut, ci ca o infinită varietate de stări de lucruri pe care el le doreşte, sau le iubeşte, sau le respinge. Obiectele înconjurătoare sînt pentru omul tragic purtătoare de valori pozitive sau negative, şi raportul conştiinţei sale cu aceste obiecte este altul decît un raport teoretic, pur epistemologic. Căci lucrurile acestei lumi sînt pentru un astfel de om întotdeauna date într-o intenţie de iubire, într-o intenţie de ură, într-o intenţie de valorificare. Universul omului tragic este un cosmos infinit, alcătuit dintr-o reţea fină de fire afective, tremurătoare, înnodate în inima sa. Numai acolo unde există înalt şi josnic, nobil şi comun, spune Max SCHELER [1], apar în-

1 Cf. Max SCHELER : *Zum Phaenomen des Tragischen*, în vol. *Vom Umsturz der Werte* ; Leipzig, 1923 ; p. 237 şi urm.

tîmplările tragice ; căci universul lipsit de valori, așa cum îl construiește fizica mecanică, nu poate găzdui un fenomen atît de bogat în semnificații ca tragicul. Dar tot SCHELER precizează : nu valoarea ca atare — frumosul, binele, urîtul, răul — este tragică, ci conflictul iscat între cei ce poartă aceste valori, adică acțiunile umane reciproce. Raportul în care universul este dat unui personagiu tragic, modalitatea afectivă, irațională, aceea care atinge sîmburele oricărei valori în care lumea este apreciată de către el, constituie structura interioară a caracterului său, îl definește. Onoarea și interesul patriei pentru Agamemnon, răzbunarea pentru Oreste, iubirea tiranică pentru Phedra, etc..., sînt moduri în care acești eroi se raportează la lumea din jur, izvoarele lor de fericire și suferință. Universul îi este dat lui Macbeth într-o intenție de glorie criminală, pentru că direcția tragică, direcția după care faptele sale se coc în timpul lor imanent și apoi se exteriorizează, este fixată cu unul din capete în ambiția fără scrupul, și necontenit alimentată de acolo.

5. Lumea valorilor, ca plan superior și în același timp liniștit, înghețat în propria-i strălucire interioară, nu este suficientă pentru a funda tragicul. Necesitatea esențială pentru ca acesta să apară este conflictul între purtătorii de valori, și catastrofa. Tocmai pentru că apreciază, iubește sau manifestă dispreț, omul tragic se află în luptă cu purtătorii de valori pe care îi vizează sentimentele respective : conflict intim care angajează cele mai încordate și mai fine fibre ale sufletului, și care nu se rezolvă decît atunci cînd acestea se rup. Este tragică, așadar, după SCHELER, direcția care, într-o luptă ce pune față în față doi purtători de valori, duce la nimicirea unuia : „die Richtung auf Vernichtung eines positiven Wortes einer bestimmten Ranghöhe. Die Kraft, die vernichtet, darf nicht Wertfrei sein ; sie muss s e l b s t einen positiven Wort darstellen“ [1]. Pretenția lui SCHELER, ca ambele forțe conflictuale să reprezinte valori pozitive, tinde să păstreze și să accentueze demnitatea fenomenului tragic, prin îndepărtarea oricărui accident mecanic care

1 M. SCHELER : *Zum Phaenomen des Tragischen* ; p. 242.

ar putea să surprindă eroul într-un conflict complet nesemnificativ. Andromaca (deşi în tragedia lui Racine pierde, pînă la urmă, atributul tragic propriu zis, rămînînd numai în atmosfera funestă pe care o creează celelalte prăbuşiri), se află într-un conflict real, ce pune în cumpănă fidelitatea faţă de soţul mort şi salvarea unicului fiu al acestuia. La fel, celelalte personagii tragice, de la Prometeu al lui ESCHIL, la Electra lui GIRAUDOUX, se găsesc înfrînte într-o luptă concretă ai cărei termeni se constituie ca valori reale. În ceea ce priveşte personagiile istorice, nimbul lor de glorie îşi datorează strălucirea tocmai focurilor duşmane care stau faţă în faţă, definind poziţia şi valoarea cauzei pentru care luptă.

6. Max SCHELER mai ridică însă o pretenţie, menită să determine în mod şi mai strict fenomenul tragic. Anume, valorile intrate în conflict trebuie să fie două valori apropiate, adică două valori a căror poziţie în ierarhia axiologică să nu fie prea distanţată, dacă nu egală. Iar valoarea care nimiceşte cealaltă valoare să fie inferioară sau egală acesteia, nicidecum superioară : „...niedrigerer oder gleicher positiver Werte, — niemals aber höher Werte“ [1]. Se găseşte, în această formulă, justificarea atitudinii spectatorului neavertizat care trăieşte fenomenul tragic în sentimente de milă şi teroare, şi-n convingerea, adînc înrădăcinată în fiinţa sa, că întîmplările pe care le-a văzut sînt nedrepte, împotriva firii. Ne-am ferit să aducem în discuţie, ca o notă definitorie a tragicului, această atitudine, deoarece ea reprezintă o reacţie pe care omul o are şi faţă de alte evenimente, faţă de fapte ale vieţii sale zilnice, care n-au nimic a face cu tragicul. Totuşi, cînd ne aflăm în faţa tragicului, impresia adîncă de nedreptate, şi afectele care o însoţesc şi o colorează : mila, groaza, oroarea, tristeţea, etc..., trec dincolo de faptul însuşi, se pierd într-un orizont larg unde sîntem parcă puşi în prezenţa raţiunii ultime a existenţei ; au — cu alte cuvinte — o rezonanţă metafizică.

---

[1] M. SCHELER : *Zum Phaenomen des Tragischen* ; p. 243.

1. Am utilizat continuu, pentru a lumina cîmpul interior al fenomenului tragic, cuvîntul d i r e c ț i e, fără a preciza accepția proprie sau figurată în care l-am luat. Se impune o explicitare a acestei chestiuni, pentru a obține un spor de claritate. Este o obișnuință profundă a omului faptul de a se folosi, în orice descriere a unui fenomen, de conceptul de spațiu sau de expresii care indică o spațializare, o situare în extensiune ; de altfel, se pare că însuși limbajul posedă mai mulți termeni de natura aceasta. În problematica tragicului cuvîntul d i r e c ț i e nu trebuie înțeles în sens propriu, spațial ; din contra : sensul său conține în sine ceva care se opune spațiului, ceva care posedă o dimensiune în plus. Afirmații ca cele care spun că evenimentele tragice se desfășoară într-un plan axiologic, că direcția lor are un capăt interior, că mișcarea tragică se angajează în concret, etc..., sînt formulate la modul figurat și conțin toate o anume semnificație care depășește spațiul și i se opune. Mișcare, direcție, plan, — toate acestea vizează realitatea fluentă și ireductibilă a timpului : fenomenul tragic se situează în timp, mărturisește despre o realitate temporală. Fiecare eveniment tragic, fiecare om tragic există numai odată ; el nu poate fi repetat ; desfășurarea temporală a acțiunilor sale este ireversibilă. Este, de altfel, evident că tragicul nu se poate ivi într-o lume materială mecanică, unde experiența poate reproduce, ori de cîte ori dorește, condițiile și declanșarea unui anume proces ; căci un fapt, o existență, un om, tocmai prin aceasta posedă demnitatea tragicului : că direcția mișcării lor, care se rezolvă în moarte, este unică, irepetabilă, deci, că nu poate deveni element al unei construcții reci, nu poate fi calculată. Universul tragic este prin excelență n e m a t e m a t i c. El își însușește o logică aparte, care nu este exercițiu indiferent al formulărilor, ci o desfășurare singulară care își consumă materialul, o logică vie.

Iată de ce SCHELER subliniază cu grijă : „Aber nicht diese Vernichtung als solche, sondern die Richtung des Wirkens auf sie durch Trager irgend welcher niedrigerer oder gleicher positiver Werte, — niemals aber höher

Werte, ist tragisch“ [1]. Căci nu ne aflăm într-un univers cantitativ, în care distrugerea unei valori, ca și înlocuirea ei, se petrec mecanic ; ci într-un univers calitativ, unde întrebarea cade asupra semnificațiilor. Catastrofa este punctul ultim al unei direcții, punct a cărui poziție poate varia (desigur, nu fără interes pentru noi) : ceea ce constituie însă o trăsătură esențială a fizionomiei lumii este direcția, desfășurarea temporală unică a fenomenului. De aici acel hallo metafizic pe care-l are orice întîmplare tragică ; și tot de aici necesitatea de a aborda problema destinului, lucru pe care-l vom face mai jos.

2. Este indiscutabil că trebuie să deosebim personagiul care are conștiință tragică, de cel ce nu o are, — și totodată să lămurim acest concept ; operația este necesară pentru a putea disocia între prăbușirea plină de sensuri a eroului tragic și moartea nesemnificativă a unei victime. Planul distincției este, fără îndoială, unul interior sferei spirituale a eroilor. Am văzut că, privit ca scenă imanentă, caracterul nu poate fi luat în considerare decît ca virtualitate tragică. În acest sens expresia „conștiință tragică“ nu trebuie înțeleasă în sensul că conștiința posedă în sine, în actul său luminos din clipa aceasta, atributul tragic ; conștiința poate, cel mult, decide prin exercițiul voinței eroul spre fapta tragică ; dar ea nu conține fenomenul tragic.

Tot așa, este greșit a se crede că expresia de mai sus indică faptul că eroul, angajat într-o direcție tragică, are conștiința tragicului pe care-l realizează, conștiința că se află într-o situație tragică. De altfel, distincția pe care am făcut-o între cele două moduri ireductibile și irealizabile simultan — de a fi și de a vedea tragicul —, arată deja că acest lucru este cu neputință.

Care este însă, atunci, înțelesul în care putem utiliza binomul verbal „conștiința tragică“ ? Credem că valabilitatea ei nu se poate păstra decît îndreptînd-o asupra situației pe care o realizează omul tragic : de a se afla angajat într-o lume a valorilor. A avea conștiința tragică înseamă, atunci, a realiza în mod conștient că lumea din

[1] Max SCHELER : *Zum Phaenomen des Tragischen ;* p. 243.

jur posedă dimensiunea axiologică, că ea este demnă de a fi dorită, dispreţuită, stăpînită, etc..., şi că sentimentele respective, care invadează viaţa sufletească, nu se află acolo numai ca instincte, ci sînt modelări proprii, forme superioare personale ale raportului cu viaţa. În acelaşi timp, a avea conştiinţă tragică înseamnă a avea conştiinţa direcţiei proprii şi a treptei pe care aceasta o ocupă în ierarhia valorilor. Deci, conştiinţa tragică înseamnă intuiţia pe care eroul o are despre conflictul în care se află angajat, şi examenul pe care-l face continuu pentru a vedea dacă termenii antitetici rămîn la aceeaşi înălţime, — fără ca eroul să considere, nici măcar o clipă, că situaţia sa e tragică sau nu. De altfel, situaţia nu poate fi pentru eroul tragic, lipsit de orizontul contemplativ în care fenomenul tragic se descoperă cu exclusivitate, decît favorabilă, critică, disperată, etc... ; iar un erou are conştiinţă tragică atunci cînd fiecare din aceste situaţii îi furnizează resurse psihice pentru continuarea direcţiei care s-a pronunţat în el. Căci în aceasta stă conştiinţa sa : că într-o situaţie disperată eroul acţionează nu în mod laş, ci curajos, — într-o situaţie favorabilă, nu în mod meschin, ci generos. Conştiinţa tragică înseamnă vigilenţa ca fiecare situaţie, fiecare sentiment să-şi dea fructele sale proprii la timp. Iphigenia prin curajul de a se supune unui decret arbitrar al zeilor, regele Lear prin obstinaţia de a duce iubirea de tată pînă la ultimele ei consecinţe, Romeo şi Julieta prin ingeniozitatea cu care încearcă să-şi realizeze pasiunea, au conştiinţă tragică. Cît despre Don Juan, căruia, din cauza modului său degajat şi vesel de a trece prin iubire, i se contestă conştiinţa tragică, — noi credem, din contra, că o posedă : căci ce este altceva decît conştiinţă faptul de a fi consecvent cu sine însuşi chiar în moarte, faptul de a nu se gîndi şi aştepta niciodată la moarte !

4. Nu se poate vorbi despre conştiinţa eroului tragic şi a o indica drept conştiinţă a demnităţii sale, fără a atinge problema personalităţii. Şi atunci, întrebările care se pot formula sînt următoarele : este eroul tragic o personalitate reală ; sau excepţionalitatea sa, care nu se poate contesta, e pur şi simplu ciudăţenie ? Este eroul tragic

o personalitate, sau numai un caz, căruia i s-a dat un nume oarecare, al unui mod tipic de a fi ?

Prima întrebare tinde să stabilească dacă înclinarea de a acorda atributul tragic este determinată de bizareria, de ineditul situației sau caracterului unui erou, ori de fermitatea direcției pe care o posedă poziția sa interioară. Cu alte cuvinte, este oare suscitată aprecierea tragică pentru Oedip de monstruozitatea excepțională ce rezidă în destinul de a fi paricid și incestuos, sau de valoarea lui Oedip însuși, de personalitatea sa ca om, ca rege ? Se adresează aprecierea tragică a acelui *caz* aparte în care se află anonimul lui PIRANDELLO care se crede Henric IV, sau *profilul uman* care se schițează sub mască și care dă nu un nume, ci o valoare personală celui ce în suferință joacă acest rol ? Avem convingerea că un examen oricît de sever nu poate alege între aceste două eventualități și că, de fapt, sînt necesare ambele. Căci impresia tragică este potențată în măsura în care personalitatea omului și excepționalitatea cazului stau în contrast mai pregnant cu repeziciunea nimicirii. Tragicul se exprimă în cazul acelor personalități care, pentru a rămîne, trebuie să cadă ; iar căderea lor, care nu se scrie cu litere mici în suvenirul zilnic, ci se sapă cu majuscule de foc în memoria solemnă și colectivă a omenirii, permite sentimentelor noastre de spectatori să atingă o zonă ultimă în care se ghicește constituția fundamentală a universului.

A doua întrebare tinde să distingă între personalitatea înțeleasă ca o individuație a etosului însuși întipărită într-un om real, — și personalitatea în sens de reprezentant strălucit al unui etos general. Credem că nu se poate pretinde personagiului tragic să realizeze întotdeauna prima accepție a personalității ; de fapt, el o realizează extrem de rar. De cele mai multe ori, eroul tragic este sau un creator de istorie, sau un erou propriu zis, sau un amant excepțional ; deci personagii a căror măreție se desfășoară exterior, se diversifică în afară, se face vizibilă contemplației care vrea să-i admire sfera. Aproape în toate cazurile, personalitatea eroului tragic nu este o lume pentru sine. Căci, necontenit, de-a lungul istoriei reale, ca și în istoria tragediei, o forță aparte, suprasensibilă, se revarsă în personagii, deschizîndu-le pentru fapta

propriu-zisă, antrenîndu-le într-un cosmos care vibrează jur împrejur.

4. Vorbind despre conştiinţa şi personalitatea eroului tragic, am încercat să ne apropiem de ceea ce constituie miezul individualităţii. Dar nu există nimic mai individual, mai intim şi mai propriu, decît destinul unui om. De aceea, pentru că se exprimă în oameni, în întîmplări declanşate şi îndurate de oameni, tragicul nu se poate înţelege în afară de problematica destinului. Istoric vorbind, prima apariţie în artă a tragicului, care a însemnat şi botezul fenomenului, s-a format ca o expresie a unui destin, în lumea elină.

Înainte de toate, destinul trebuie înţeles ca ceva care se opune necesităţii cauzale, deci în sensul unui concept care contrazice conceptul de lege. „L'histoire réelle est lourde de destin, mais sans loi. On peut pressentir l'avenir, et il y a des yeux qui en sondent les mystères profonds, mais on ne peut le calculer" [1]. Totodată, destinul este intimitatea cea mai adîncă a individului uman, timpul său imanent, a cărui ireversibilitate constituie caracteristica esenţială a oricărei istoricităţi. În felul acesta, destinul pare a se înscrie total în categoria libertăţii. Pentru descrierea pe care o încercăm, precizăm că această interpretare nu poate fi primită fără radicale corecturi.

Desigur că impresia de tragic se află complet anihilată într-un cosmos monist şi mecanic în care se exprimă o fatalitate oarbă, într-un cosmos în care nimicirea eroului ar fi ori accident în cel mai deplin înţeles al cuvîntului, ori lege absolut necesară. Pentru ca tragicul să existe, lumea trebuie să cunoască libertatea, iar individul uman să se mişte într-un plan în care actele sale să fie determinate de propria sa voinţă. Dar în acelaşi timp, după cum spune Scheler [2], trebuie introdusă noţiunea de necesitate. Necesitatea tragică nu este însă necesitatea exterioară a cursului natural ; căci ori de cîte ori voim, noi putem interveni şi modifica această înlănţuire. Cu toate acestea, nici activitatea voinţei şi libertăţii noastre nu poate fi în mod exclusiv determinantă pentru întîmplările care duc

[1] O. SPENGLER : *Le déclin de l'Occident* ; Paris, 1931, vol. I, p. 191-192.
[2] M. SCHELER : *Zum Phaenomen des Tragischen*, p. 255.

la catastrofă, căci, în cazul acesta, impresia tragică e anulată de faptul că se naşte un raport de egalitate între faptă şi rezultatul faptei înţeles ca responsabilitate şi sens. Or, am arătat că, în desfăşurarea evenimentelor tragice, hotărîrea voinţei se află întrecută, debordată de rezultate noi, iar răspunderea e obligată să acopere mai mult decît eroul a intenţionat iniţial. Sîntem, deci, forţaţi a admite în tragic o „posibilitate dincolo de factorii naturali şi de libera alegere", cum spune Scheler.

Cum poate fi însă concepută o atare posibilitate, fără a postula, dincolo de înlănţuirea cauzală a naturii mecanice şi dincolo de sfera libertăţii umane, o fatalitate oarbă care s-ar exprima, la urma urmelor, tot sub forma unei necesităţi naturale ? Cu alte cuvinte, oare putem găsi o formulă care să salveze omul atît din robia unor legi oarbe ale universului, cît şi din poziţia primejdios de orgolioasă a unei absolute autodeterminări ? Se pare că nu numai formula, dar însăşi realitatea aceasta există şi se manifestă, ce e drept nu numai în cazul evenimentelor tragice, ci pe o scară mult mai întinsă în univers. Greutatea de a da expresie unei asemenea realităţi, vine din faptul paradoxal că, în măsura în care ea constituie o eliberare de sub cele două tiranii — a cauzalităţii naturale şi a libertăţii proprii, — ea este pentru om atît expresie a unei angrenări în ritmul cosmic, cît şi pecetea unei personalităţi libere.

5. Omul scapă de sub determinarea mecanică a naturii, prin faptul că posedă — încorporată lăuntric — o direcţie de viaţă, care se numeşte destinul său. Ca alcătuire conştientă, deliberată, pe bază de acte şi atitudini luate printr-un exerciţiu de voinţă, această direcţie pare, marei majorităţi a oamenilor, o expresie concretă a libertăţii proprii. Cu toate acestea ea este continuu modelată şi dirijată de înlănţuirile exterioare, — ultima ei înfăţişare fiind un compromis între libera determinare a omului şi împrejurările reale. Pentru unii oameni însă, există posibilitatea de a depăşi acest compromis, printr-o nouă punere faţă în faţă, pe un plan mai înalt, cu vast orizont metafizic, a celor două elemente contradictorii. Libertatea proprie li se dă din nou acestor oameni ca organ al personalităţii, însă mereu împiedicată de o forţă înaltă care exprimă

o voinţă supraindividuală, suprasensibilă. Direcţia imanentă a destinului propriu le este potenţată şi ridicată în mod neobişnuit, pînă la punctul de a deveni impuls irezistibil, instinct luminos dar tiranic, dacă totodată viaţa spiritului nu s-ar lărgi infinit pentru a trăi această creştere, această ascensiune care poate deveni fatală, ca o fericire supremă, ca un sens unic al existenţei. Evenimentele autobiografice, pe care GOETHE le povesteşte în cartea IV din „Dichtung und Wahrheit", sau întîlnirea sa cu Schiller, de care aminteşte într-o conversaţie cu Eckermann, mărturisesc despre o astfel de transcendere a condiţiilor exterioare obişnuite şi a autodeterminării, pentru a indica un plan superior mai bogat şi mai plin de responsabilitate, în care acţionează o forţă ocultă.

Viaţa lui Napoleon e de asemenea o astfel de oglindă, în apele căreia, îndărătul faptelor isvorîte din acţiunea reciprocă a împrejurărilor istorice şi a voinţei personale a acestui excepţional corsican, se ghiceşte bolta umedă, cupola în care s-a instalat o forţă supratemporală care, ducîndu-l din victorie în victorie, l-a ridicat pe treapta unde orice faptă personală exprimă intenţia, spiritul epocii. „Je me sens", mărturiseşte Napoleon, la începutul campaniei în Rusia, — „dirijé vers un but que j'ignore. Dès que je l'aurai atteint, dès que je ne serai plus nécessaire, il suffira d'un atome pour me briser. Mais jusqu'à ce moment-là, toutes les forces des hommes ne pourront rien contre moi". [1]

Oreste, Achille (în „Penthesilea" lui KLEIST), Wallenstein, Faust, Filip II (deşi împiedicat în „Don Carlos", în evoluţia sa spre sfîrşitul tragic), Regele Lear, Hamlet, etc..., — toţi sînt plasaţi, prin acţiunea manifestă în sîmburele personalităţii lor a unei forţe superioare într-o poziţie care nu mai este a omului ca om, într-o fatalitate de gradul al doilea.

Nu este oare amintitul erou al lui PIRANDELLO unul din cazurile frecvente din istoria artei tragice, care atestă manifestarea unei asemenea forţe capabile să smulgă omul din determinările vieţii de toate zilele, pentru a-l aşeza într-o nouă poziţie, unde libertatea şi fatalitatea îşi primesc

---

[1] Apud O. SPENGLER : *Le déclin de l'Occident*, vol. I, p. 230.

un rol și o semnificație nouă ? Reculul în istorie pe care individul fără nume îl execută odată cu îmbrăcarea costumului acelui umilit Henric IV, este de fapt o ascensiune ideală, într-o zonă superioară, imperiu al unei forțe nedefinite despre care certifică toate actele sale ulterioare. Căci în lumea sa fictivă, cu soldați plătiți ca să-și joace rolul și care se amuză copios, și cu nobili de ocazie care-l compătimesc, lume pe care numai întîmplarea i-a dat-o, dar o întîmplare care, prin lumina ce-o aruncă îndărăt toate faptele sale, nu mai este accident, — pretinsul Henric IV își urzește încet destinul propriu, împletindu-și autodeterminările voluntare (atît de simțitor ridicate ca sens și valoare a personalității, prin faptul că el nu mai este, ci doar simulează a fi nebun !) printre ițele unei fatalități de gradul al doilea.

Omul tragic este omul care posedă în cel mai înalt grad direcția vie a unui destin ; el s-a născut sub o anume constelație ; uneori ca Wallenstein, el își cunoaște steaua ; de cele mai multe ori însă o ignorează, fără ca acest motiv să înhibe cursul destinului său. Gesturile unui asemenea om par mai libere decît ale celorlalți, pentru că sînt executate într-o arie mai largă, vizează scopuri care nu se descoperă oricărei priviri. Ele sînt însă, în același timp, pline de greutatea unei determinări care vine de nicăieri și de pretutindeni.

6. Aici se află una dintre explicațiile faptului că niciodată sfîrșitul unui erou tragic nu ni se pare un accident fortuit, lipsit de sens, ci întotdeauna reprezintă oarecum o încoronare. Valul de viață care se isbește la un moment dat de peretele de netrecut al necunoscutului, ai morții, se întoarce ca un reflex luminos și pătrunde în sens invers toate etapele unui destin, trecîndu-le prin inimă fulgerul nepieritor al unei semnificații. Desigur că se întîlnesc cazuri cînd căderea unui erou se datorește unei serii de evenimente laterale, care se întretaie deodată cu seria principală. Exemplul lui Hamlet este edificator în această privință. Dar chiar și aici nu lipsește impresia că, la o scrutare atentă, ceea ce în primul moment pare accidental, se desvăluie apoi ca plin de sens ;



Scanned with OKEN Scanner

căci noi simțim că moartea era pentru nefericitul prinț al Danemarcei singura soluție adevărată ; și tocmai de aceea, acordăm consimțămîntul nostru tacit unui fapt care intră în destin, ca piatra colorată în mozaic. Spectatorul needucat simte însă căderea eroului ca un accident, pentru motivul explicabil că se aștepta la o determinare strict voluntară a faptelor, la o desfășurare lineară. Dar este evident că, în planul unde se află eroul tragic, voința acestuia nu poate determina precis viața sa ; căci fiecare decizie e întrecută de fapte, și din ea țîșnește, ca o undă răcoroasă, direcția destinului. Deciziile voluntare nu sînt decît ocazii deschise, consensuri pentru ca direcția să se exprime. Dar un asemenea consens nu poate exista în punctul final, la limită ; cu alte cuvinte, eroul nu poate accepta moartea, căci atunci ar ieși din cadrul unei atitudini active, a unui om care tinde să stăpînească și să guste viața. Tragicul Iphigeniei este mult redus, în clipa cînd ea acceptă și caută să-și justifice jertfa de sine ; căci o moarte acceptată, egalizînd fapta cu responsabilitatea, constituie o diminuare a tragicului. De asemenea, determinarea strict biologică a destinului lui Oswald, în „Strigoii“ lui IBSEN, îl scoate din tragic. Orice identitate, calitativă sau cantitativă, este exclusă din universul tragic : totul este aici culoare nouă, puls inedit, viață debordantă ; lanțul cauzal e năpădit de organisme care se alimentează din el, la modul saprofit. De aceea, în viața unei tragedii, ca și în viața unui mare personaj istoric, domnește o necesitate aparte, care este cristalizarea cea mai rapidă cu putință a unui sens : sensul direcției de destin. Iată de ce un destin tragic, deși dotat cu o personalitate în care se ilustrează un etos general, deși posedînd trăsături de tip, este în același timp (desigur fără a fi expresia cea mai individuală a personalității) o individualitate unică. Monologul celebru : „To be or not to be..“ caracterizează fără îndoială un tip de existență ; dar ceea ce trăiește, deasupra tipicului, este individul în care s-a particularizat, care s-a dezvoltat ca o tulpină funestă, care poartă un nume etern : Hamlet. Nu există erou tragic anonim.



Scanned with OKEN Scanner

1. Necesitatea tragică, pronunțată în mod atît de pătrunzător în destinul personal al eroului, e totodată o expresie metafizică, o fizionomie a lumii. Dacă ea nu poate fi definită ca o aprobare din partea eroului, ca o acceptare a morții printr-o determinare strictă de matematică psihologică, — în același timp ea nu poate fi explicată nici ca o judecată pronunțată împotriva lui. Sfera tragicului și sfera morală se întîlnesc aici și se ating. Întrebarea legitimă care se ivește, se formulează așa : este eroul vinovat, își merită el moartea ? Dacă reflectăm cît de puțin, vedem că o asemenea eventualitate ar reintroduce în planul tragic echivalența matematică dintre faptă și răspundere. Și, de fapt, ori de cîte ori căderea unui erou e o consecință morală a isprăvilor sale, impresia tragică este sărăcită.

Nu se poate nega realitatea că tragicul și moralul se întîlnesc și se influențează reciproc. Toate mișcările pe care am văzut că le realizează un personaj, pentru a-și structura un caracter ca virtualitate tragică, sau pentru a-și forma personalitatea ca individuație a unui ethos general, sînt mișcări executate în sfera morală. Dacă am imagina planul tragic ca o zonă mai înaltă, în care oamenii trebuie să-și ridice capul ca nuferii corola deasupra apei, — am putea spune că sfera morală este aceea care-i menține la suprafață, le dă demnitatea de a se distinge. În nici un caz însă noțiuni ale sferei morale nu pot interveni, atunci cînd e vorba despre necesitatea catastrofei, pentru a o justifica.

Dar nu numai valoarea morală susține omul în poziția ontologică din care tragicul i se permite mai ușor, ci chiar tragicul, odată realizat, aruncă o lumină asupra valorii morale. Orice personaj tragic este, în accepția proprie a cuvîntului, un e r o u ; și aceasta, pentru motivul că alura sa decisă, modul strălucit în care înfruntă moartea, fac din el un model de abnegație, de curaj, de cinste. Othello și Hamlet mor, într-un anume sens, pentru adevăr, pentru a obține o certitudine supraumană a adevărului. Lumina pe care o aruncă fenomenul tragic asupra domeniului moral este însă atît de sălbatică și necruță-



Scanned with OKEN Scanner

toare, încît convenţiile se arată în şubreda lor înlănţuire, în neputinţa lor funciară de a stăvili avîntul unei personalităţi. După contemplarea tragicului, sfera morală se vede redusă la scară şi importanţă minusculă, iar conceptele ei — vină, pedeapsă, etc..., — devin nişte sărmane noţiuni burgheze.

2. Ce sens putem da totuşi expresiei de vină tragică ? Deja Aristotel făcuse o observaţie care micşora extrem de mult posibilitatea de a-i acorda un înţeles moral. „Poetica“ precizează că tragicul apare acolo unde e vorba despre un caracter de mijloc, — om care nu străluceşte nici prin virtuţi, nici prin defecte, dar care totuşi ajunge în vină. Iar astăzi SCHELER susţine cu tărie că vina tragică nu poate fi identificată cu vina morală. Vina în care se află eroul tragic, spune el, este una de care nimeni nu poate fi învinovăţit şi pentru care, oricît am încerca, nu putem afla un judecător. „Es besteht — innerhalb des menschlich Tragischen — gleichwohl nicht einfach ein Fehlen von S c h u l d, sondern bloss eine Unlokalisierbarkeit der V e r s c h u l d u n g“ [1]. Ori de cîte ori această localizare a vinei se face în sfera morală, tragicul e subţiat pînă la dispariţie. Criminali ca Macbeth, sceleraţi ca Iago, sau cele două fete mai mari ale lui Lear, îşi merită moartea, şi spectatorul simte căderea lor ca o uşurare, cu sentimentul unei dreptăţi împlinite. Dacă totuşi un Richard III păstrează o atmosferă tragică, această se datoreşte contrastului tragic, neobişnuinţei de a concepe acţiunea viermelui criminal într-un suflet dotat cu reale virtuţi, instalarea ticăloşiei într-un înalt material uman, precum şi trecerii repezi de la glorie la mizerie.

Deşi nu poate fi localizată, vina tragică există însă, şi noi o simţim prezentă tot timpul îndărătul eroilor, aruncînd o umbră funestă asupra lor. Oricît am încerca să rămînem într-un plan apropiat, concret, — sentimentul nostru avansează totuşi şi atinge pata aceea neagră care se arată pe fondul existenţei. Căci vina pe care Hamlet o localiza la modul geografic, în Danemarca, se află, ori de cîte ori sîntem în faţa tragicului, în universul însuşi : e ceva putred în lume. Zarea metafizică este singura care

---

[1] M. SCHELER : *Zum Phaenomen des Tragischen*, p. 257.



Scanned with OKEN Scanner

poate da ospitalitate unui asemenea concept, care-l poate întreţine la fel de viu de cîteva mii de ani. Răul care se prezintă în fenomenul tragic este, deci, *dincolo* de noţiunile obişnuite de drept şi nedrept, şi nu se cuprinde în nici una din convenţiile pe care convieţuirea oamenilor le-a cristalizat de-a lungul istoriei. Desigur că pentru contemporanii unui mare personagiu istoric, o parte — dacă nu toate faptele sale — sînt bune sau rele, drepte sau nedrepte, după cum îi sînt partizani sau adversari, iar personajul însuşi este un criminal sau un salvator. Însă judecata lor operează pe un plan inferior, şi nu poate atinge fenomenul care ne interesează. Cînd distanţa contemplativă intervine, personajul va fi însă dezbrăcat de orice învinuire caducă şi aşezat în rangul eroilor tragici : atunci se va vedea că vina, care plutea în istorie o dată cu el, nu era a lui şi nu este a nimănui.

3. Dacă voim cu orice preţ să identificăm în viaţa omului tragic un fapt drept vină, este neîndoios că vom izbuti. Ceea ce devine, apoi, o sarcină imposibilă e tentativa de a-i da o interpretare morală. Să luăm cazul regelui Lear. Dacă, din momentul prăbuşirii sale totale, urcăm în sens invers pe firul subteran care-i străbate faptele, vom descoperi momentul care ne interesează chiar la începutul piesei lui SHAKESPEARE : este clipa cînd, încă rege puternic, Lear se decide să-şi împartă regatul şi puterea, celor trei fiice ale sale. Aceasta este vina sa : faptul de a fi dat din mînă sceptrul şi, odată cu el, libertatea. Dar este ea o vină morală ? Nicidecum. Din contra : faptul de a da fiicelor sale tot ceea ce posedă poate fi considerat ca un act de înaltă generozitate. Cu toate acestea, există impresia neînşelătoare că faptul respectiv constituie o vină, o greşeală, — că din el se trag toate consecinţele, că este un gest moral generator de nefericiri.

Dacă nu optăm pentru soluţia antinomiei morale a lui BAHNSEN, putem da acestui necugetat gest regesc o interpretare care să nu intre în sfera morală. Vina lui Lear este vină regească ; o putem numi v i n ă t a c t i c ă. Ea se abate de la planul moral, pentru că Lear tatăl avea dreptul şi chiar datoria morală s-o facă : direcţia de destin a lui Lear, tonul grav al existenţei sale, e raportul patern viu faţă de fiicele sale. Dîndu-le tot ceea ce avea



Scanned with OKEN Scanner

și nepretinzînd în schimb decît un cuvînt de iubire filială, Lear exprimă esența ființei sale de părinte. Vina sa se accentuează în momentul cînd refuză Cordeliei ceea ce acordase celorlalte două fete, — și vina aceasta este tactică, pentru că indică un pas greșit, nu de la linia morală, ci de la conduita sa personală. Ea nu poate fi aplicată decît prin intervenția unei forțe înalte care, coborînd asupra situației, o împinge pe Cordelia la mutenie, iar pe Lear la mînie : forță în care noi vedem demonicul.

Numind tactică această vină, nu înseamnă că o considerăm evitabilă. A gîndi că totul s-ar fi schimbat dacă bătrînul rege n-ar fi comis-o, este complet lipsit de sens, întrucît în desfășurarea direcției unui destin asemenea operații cerebrale de calcul al probabilităților, nu pot intra. Fluxul timpului interior fierbinte este unic, ireversibil. În plus, această eventualitate l-ar face pe Lear determinant, cu simpla sa decizie, pentru toate rezultatele ; or, regele se izbește la fiecare pas de rezultatele faptelor sale, ca de piedici materiale ridicate în cale de altcineva, de către o putere dușmănoasă. Virtutea sa stă tocmai în situația de a-și asuma responsabilitatea pentru o serie de stări de lucruri pe care nu le-a intenționat, de a răspunde cu capul pentru ele.

4. Filozoful danez Sören KIERKEGAARD identifică însă sfera tragicului cu sfera morală, a generalului [1]. Luînd ca exemplu al eroului tragic pe Agamemnon, iar ca exemplu al eroului credinței pe Avram, KIERKEGAARD arată că în timp ce ultimul se află absolut singur, într-un raport particular cu paradoxul divin, și nu se poate exprima deschis față de nimeni, — pentru că nimeni nu poate înțelege proba, încercarea la care-l pune Dumnezeu pretinzîndu-i să jertfească pe fiul său unic Isac, — eroul tragic se mișcă în sfera generalului, deoarece, nu numai că poate plînge și afla compasiunea tuturor, dar își poate justifica acțiunea sa prin concepte morale : Iphigenia trebuie să fie jertfită pentru că zeii o cer spre binele patriei. Dar dacă ținem seama că tragicul înseamnă nimicirea unei valori înalte pozitive printr-o valoare egală sau imediat inferioară, în nici un caz superioară, dis-

[1] S. KIERKEGAARD : *Crainte et tremblement*, Paris, 1935.



Scanned with OKEN Scanner

tincţia operată de filozoful danez nu mai poate fi acceptată. Pentru că se prezintă, atunci, pentru Agamemnon, două ipoteze : a) datoria faţă de zei şi patrie este cea mai înaltă valoare morală şi, atunci, într-adevăr, regele se mişcă în sfera generalului ; însă atunci, nici el, nici Iphigenia nu mai sunt tragici în toată puterea cuvîntului ; şi b) datoria faţă de zei şi patrie este o valoare inferioară comparată cu datoria de părinte faţă de copilul său, — şi atunci Agamemnon este profund tragic, însă atunci el nu se mai află în sfera generalului, nu mai poate vorbi, nu-i mai rămîne decît izolarea şi mutismul : căci nici o morală posibilă nu va concepe faptul ca o valoare inferioară să triumfe în faţa uneia superioare, nimeni nu-l va înţelege şi aproba la fel ca pe Avram. Rezultă, deci, pentru noi, că eroul tragic se află deasupra generalului ca şi eroul credinţei şi, ca şi acesta, ori de cîte ori încearcă să vorbească, vorbeşte o limbă neînţeleasă, vorbeşte în l i m b i ; mişcările pe care el le realizează sunt indiscutabil mişcări morale, situate *spre* vîrful personalităţii, dar vîrful însuşi sparge şi depăşeşte suprafaţa morală.

### Inevitabilitatea specifică a catastrofei tragice

1. Cazul regelui Lear ne conduce la ceea ce Max SCHELER numeşte n o d u l t r a g i c. După acest gînditor, nodul tragic este împlinirea extremă a condiţiei esenţiale a tragicului, şi anume : ca purtătorii de valori să fie nimiciţi în conflict, — şi constă în coincidenţa în aceeaşi persoană, lucru sau întîmplare, a celor două elemente conflictuale. Altfel spus, aceeaşi forţă a unui caracter uman care, pe o latură pozitivă, duce la realizarea unei valori pozitive (proprii sau străine) posedă în acelaşi timp o latură negativă, întrucît devine, în cursul aceleiaşi acţiuni, cauza care nimiceşte însăşi valoarea pe cale de a se realiza. „...dass d i e s e l b e n Wesenzüge seiner Charakteranlagen ihn zu seinem Besten fahig gemacht und zugleich die K a t a s t r o p h e verschuldet haben, dass ist im eminenten Sinne t r a g i s c h“ [1]. Odată cu această noţiune facem un

[1] M. SCHELER : *Zum Phaenomen des Tragischen*, p. 250-255.

pas înainte în universul tragic, atingînd unul din planurile cele mai adînci ale existenţei. E indiscutabil că o intimă structură a lumii, o ţesătură dintre cele mai profunde pe care spiritul uman le poate intui, se descoperă în nodul tragic. Aspectele de suprafaţă, care păreau atît de limpezi şi delimitate, care pentru omul obişnuit sînt de fapt mărginite şi clare, se arată a fi numai învelişul unei realităţi care în esenţă este complexă şi întunecoasă. De fapt, ce poate fi ţesut într-o împletitură mai intimă şi mai de nedeslegat, decît acţiunea unică în care, odată cu realizarea unei valori, se întîmplă şi subminarea ei ?

Ni se pare neîndoios că această situaţie excepţională a tragicului nu se poate explica nici prin simpla postulare a libertăţii umane ca factor determinant al evenimentelor istorice, nici prin invocarea unei cauzalităţi naturale mecanice. SCHELER însuşi recunoaşte că aici e nevoie de a presupune o complexiune de raporturi : „Der Ort des Tragischen — sein Erscheinungsspielraum — befendet sich weder in den Verhaltnissen der Werte allein, noch in den Verhaltniss der kausalen Erreignisse und Krafte, die sie tragen, sondern in einer eigenartigen Beziehung von Wertverhaltnissen zu Kausalverhaltnissen“ [1]. Încă odată este aşadar nevoie de a recurge la explicaţia, abia lămurită în bogatele ei articulaţii (ea se va clarifica în totul abia atunci cînd ne vom ocupa de analiza fenomenologică a demonicului), după care o putere suprasensibilă, instalîndu-se în anumite caractere şi evenimente, le împinge simultan în direcţii care se neagă şi se anulează, anihilînd însăşi materia care le-a servit ca suport. Căci oricît vom încerca să respingem discuţia metafizică, să refuzăm orizontul larg şi profund al întregii existenţe, investigaţia noastră ne obligă să trecem la afirmaţii de o greutate şi un sens cu totul aparte.

2. Nodul tragic certifică realitatea unei lumi antinomice. De altfel, un teoretician al tragicului, Julius BAHNSEN a semnalat faptul că fenomenul care ne preocupă ilustrează o despicare antinomică a existenţei. Pentru BAHN-

---

1 M. SCHELER : *Zum Phaenomen des Tragischen*, p. 250-251.



Scanned with OKEN Scanner

SEN [1] însă, tragicul se reduce la planul luptei interioare a eroului, înscriindu-se total în sfera morală. Omul tragic, afirmă el, exprimă „absoluta incompatibilitate a voinţei cu sine însuşi" : două forţe lăuntrice se consumă reciproc, ca două datorii incompatibile. Oricum ar acţiona, omul tragic acţionează greşit, injust, şi întotdeauna prăbuşirea sa este determinată de o vină morală. Dar a conferi eroului o atare culpabilitate, indiferent de modul cum acesta se comportă, înseamnă a afirma prezenţa tragicului peste tot în univers : p a n t r a g i s m care la BAHNSEN se alimentează din teza fundamentală a lui SCHOPENHAUER asupra existenţei ca rătăcire şi vină. „Die Wurzel unserer Schuld liegt nicht in unserem Handeln, sondern in unserer e s s e n t i a e t e x i s t e n t i a". [2]

3. Îndată ce renunţăm la postulatul metafizic schopenhauerian asupra culpabilităţii existenţei umane, stigmatul moral dispare de pe fruntea omului tragic (antinomia morală rămâne atunci numai unul dintre multiplele moduri ale tragicului) ; în acelaşi timp însă antinomicul poate fi susţinut ca un amar privilegiu al unei categorii ontologice din care se înfruptă şi tragicul. Ceea ce constituie forţa unei antinomii este faptul că ea depăşeşte simpla contradicţie logică, prin caracterul irezolvabil pe care-l conţine, prin poziţia extremă pe care o are la graniţele cunoaşterii şi ale gîndirii. Orice contradicţie reală poate deveni antinomie cînd e concepută ca ceva ultim, cînd e trăită ca expresie a lumii. Un univers antinomic este un univers despicat în două în chiar inima sa. Pentru Karl JASPERS [3], antinomiile kantiene constituie numai cazul antinomiilor pentru gîndire care se ivesc de partea obiectului ; însă omul, ori de cîte ori gîndeşte, simte sau acţionează, se află între două infinituri : lumea obiectivă şi lumea subiectivă, amîndouă inepuizabile, de nepătruns, determinîndu-l în mod specific. Pentru omul tragic, care e o personalitate angajată în planul axiologic, antinomiile care se ivesc de partea obiectului sînt antinomii ale va-

---

[1] Cf. Julius BAHNSEN : *Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysiche*, 1877.

[2] Johannes VOLKELT : *Schopenhauer*, Stuttgart, 1907.

[3] Cf. Karl JASPERS : *Psychologie der Weltanschauungen*, 1919.



Scanned with OKEN Scanner

lorii şi acţiunii. Lumea axiologică e structurată într-o prezenţă continuă, faţă în faţă, într-o contrarietate de valoare şi nonvaloare. În general, oricărei valori îi e legată în mod intim o nonvaloare ; nici o valoare nu se poate realiza prin puteri şi condiţii pozitive, ci realizarea ei este strict determinată de nonvalori. De aceea, omul care intenţionează să realizeze o valoare, trebuie să ştie că ierarhia axiologică pozitivă se află în strînsă coeziune cu un reflex real al ei negativ, şi deci să ia în considerare inevitabilitatea apariţiei nonvalorilor. Consecinţa care decurge de aici pentru sfera de acţiune a omului tragic este dintre cele mai interesante, şi am indicat-o mai sus. Orice acţiune în domeniul axiologic are urmări pe care cel ce acţionează nu le-a voit, n-a putut să le vrea. Din fidelitatea cu care orice valoare este urmărită de nonvaloarea respectivă, rezultă în orice proces activ o complexiune ce duce la rezultate neintenţionate, dincolo de limitele determinării voliţionale. Situaţia excepţională a omului tragic vine aşadar din împrejurarea, care pentru el se iveşte mereu, că rezultatele acţiunii întrec intenţiile sale, iar responsabilitatea, asumată pentru anume realităţi prevăzute, trebuie să se extindă, să acopere aceste rezultate noi.

Or, este funestul privilegiu al oamenilor excepţionali de a se afla întotdeauna în situaţii esenţiale decisive, şi de a nu executa, în gestul lor cel mai mărunt, decît mişcări care angajează total. S-ar părea că situaţiile obişnuite, sau chiar situaţiile particulare, au devenit impermeabile pentru aceşti oameni ; ei se află permanent la marginile fiinţei, acolo unde totul se rezolvă în mod definitiv. Urmărind seria de valori pe care intenţionează a o realiza, şi întrebîndu-se necontenit asupra mijloacelor care fac posibilă această realizare, omul tragic se află pus în faţa inevitabilului, în faţa unor situaţii limită : accident, moarte, etc... ; orice contradicţie logică, banală pentru majoritatea muritorilor, devine pentru omul tragic antinomie, pentru că oglindeşte antagonismul ivit în însăşi constituţia universului, pentru că eroul o trăieşte în sentimente supreme care-l desfiinţează. Modelul călduţ şi nivelul inferior al situaţiilor cotidiene a fost depăşit ; omului tragic nu i se mai dau o sumă de posibilităţi, fiecare capa-



Scanned with OKEN Scanner

bilă să rezolve tensiunea în care se află, ci o singură posibilitate care se găseşte mereu înaintea sa : moartea. Pentru Othello, care se crede înşelat, lumea e închisă jur împrejurul său, lăsîndu-i o singură ieşire : uciderea Desdemonei ; îndată ce descoperă însă adevărul, nimic nu-l mai poate salva. Cîteodată, eroul face unele mişcări pseudosalvatoare : Coriolan, angajat împotriva patriei şi familiei sale, dă înapoi în faţa zidului de netrecut, cu iluzia că a rezolvat antinomia ; atunci se ridică însă forţe secundare, uitate, care-l înconjoară şi-l doboară.

De altfel, însăşi reacţiunea omului tragic faţă de antinomii îl face să fie destinat morţii, căci eroul nu rămîne nici distrus, nici resemnat, ci cîştigă putere. Avîntul lui intim este de a realiza o sinteză vie a antinomiilor, iar această forţă interioară se exprimă ca o cutezanţă excepţională, ca o tentativă de a modela un chip ideal al lumii, ca un entuziasm care-l duce pînă la limitele fiinţei. Antinomiile, ca lanţuri care împovărează existenţa, pot fi rupte prin actul suprem al dăruirii entuziaste de sine. „Cine îşi riscă conştient viaţa, trăieşte o libertate unică“ [1].

4. Este deci o realitate în afară de orice discuţie că situaţia eroului tragic se încoronează în moarte. Necesitatea şi inevitabilitatea catastrofei este o cerinţă esenţială în universul tragic, şi ea exercită funcţia determinantă a unei axiome. A presupune că fenomenul tragic s-ar prezenta şi s-ar rotunji indiferent faţă de catastrofa finală, înseamnă a-i reduce importanţa şi a-i refuza cu totul semnificaţia metafizică. De altfel, posibilitatea unei înlăturări a prăbuşirii, a nimicirii substanţiale a eroului, îşi găseşte o negare dintre cele mai categorice în neputinţa pentru eroul cu vină tragică de a ocoli această vină. Căci specificitatea eroului tragic constă în paradoxul de a deveni vinovat în fapta fără vină. Poziţia sa în lume poartă un semn aparte tocmai prin aceea că nici o mişcare proprie nu intenţionează spre vină. Asupra eroului tragic vinovăţia coboară din senin, certificînd prezenţa copleşitoare în lume a unei iraţionalităţi care ridică brusc

---

[1] Karl JASPERS : *Psychologie der Weltanschauungen*, p. 120.



Scanned with OKEN Scanner

termenii antinomici : în faţa seninătăţii şi ajutorului reciproc înalţă lupta, principiul vrăjmăşiei, — sensului îi opune accidentalul, — iscă vina din inocenţă, — în plenitudinea vieţii pretinde moartea. Eroul tragic întotdeauna c a d e în vină : dintr-odată terenul îi fuge de sub picioare. „Vina e aceea care vine spre el şi nu el merge spre vină“ [1]. Subliniem însă, încă odată, că această vinovăţie care-l cuprinde din toate părţile nu trebuie înţeleasă în sens moral : numai cavalerul fără frică şi fără pată poate primi acolada tragică.

Aceeaşi ineluctabilitate a morţii îl paşte pe eroul fără vină, deşi toate forţele libere ale universului sînt alături de el. Nu s-ar putea spune că fiecare gest glorios pe care-l face îl apropie de moarte, deoarece ascensiunea lui nu se întunecă deloc. Mai curînd am putea să ne exprimăm în metafora că moartea se strecoară între mişcările lui. Fenomenul comun, deşi suprem, al morţii oamenilor obişnuiţi, acea moarte cotidiană lipsită, de cele mai multe ori, de orice rezonanţă, — a pornit parcă în căutarea unui ins excepţional care s-o particularizeze. În universul tragic asistăm la o specifică individualizare a morţii. Moartea capătă un nume, primeşte botezul unei vieţi exemplare : este moartea lui Don Carlos şi moartea lui Egmont, atît de personale cu toată asemănarea lor.

Inevitabilitatea morţii eroului tragic nu este inevitabilitatea generală a sfîrşitului care împresoară orice fiinţă. Necesitatea cu care moartea se dă, este o necesitate instaurată ad-hoc, o fatalitate de gradul al doilea pe care o condiţionează constelaţia unui destin. Pentru modul tipic în care mor amanţii, moartea lui Romeo şi a Julietei este ca o premieră de gală.

Se atentează la demnitatea tragicului nu numai considerînd nimicirea eroului ca neesenţială, dar şi privind-o ca parţială, sau ca o barieră care trebuie depăşită. Faptul că Oedip, după ce se descoperă vinovat, nu moare, — nu constituie o infirmare a punctului nostru de vedere. Căci fiinţa esenţială a lui Oedip, pe care o formează integritatea sa corporală, — este complet distrusă : în mi-

---

[1] Max. SCHELER : *Zum Phaenomen des Tragischen*, p. 265.



Scanned with OKEN Scanner

zerie şi orb, ispăşindu-şi crima şi incestul, Oedip este mai tragic decît în Hades, unde apa Lethei dă uitare.

5. Posibilitatea ca moartea să constituie pentru erou o scăpare din iţele unui destin întunecat, şi să însemne începutul unui nou nivel de viaţă, este o ipoteză care primejduieşte puritatea fenomenului tragic. De altfel, în tragediile unde prăbuşirii exterioare a eroului i se opune înălţarea lui interioară, iluminarea excepţională, care-l pătrunde ca un reflex al unei existenţe dincolo de moarte, impresia tragică suferă, pentru că tragicul nu mai atinge zona metafizică, ci devine un simplu fenomen de suprafaţă. În sensul acesta, atît „Egmont", cît şi „Faust", au finaluri care reduc rezonanţa tragică, prin introducerea unei justificări a morţii ca victorie şi mîntuire. Pentru judecarea fenomenului ce ne preocupă, procedeul se arată înrudit cu acel „deus ex machina" al lui Euripide, care pulverizează tragicul. Desigur că planurile pe care aceste procedee se exercită sînt profund deosebite ; de aceea, orice discuţie asupra înălţării finale a lui Faust pune raportul dintre tragic şi creştinism.

„Faust", ca expresie a creştinismului care în clipa supremă acordă mîntuirea, într-un concurs al forţelor umane morale dirijate spre ea şi al graţiei divine, şi ca expresie a concepţiei lui Goethe despre viaţa viitoare fundată în activitatea continuă a omului, — închide perspectiva în care fenomenul tragic ar putea să apară. La fel, misterele creştine, — e suficient să citäm două dintre cele mai realizate ale secolului nostru : „Martiriul Sfîntului Sebastian" al lui Gabrielle d'ANNUNZIO, şi „L'annonce faite à Marie" a lui Paul CLAUDEL, — prin insistenţa asupra momentelor înălţătoare şi asupra vieţii care se continuă dincolo de moarte într-o lumină pură, paradisiacă, nu realizează tragicul, deşi abundă în situaţii care, în ele însele, sînt generatoare de tragic. Pare, atunci, neîndoios că doctrina christică, în lumina căreia omul cu adevărat creştin, pus în faţa morţii sau a martiriului, îşi are privirea îndreptată spre tronurile de lumină, iar suferinţa îi este o beatitudine inexprimabilă, — ne oferă un univers care nu este propice tragicului.



Scanned with OKEN Scanner

6. Dar raportul dintre tragic și creștinism se explicitează dacă procedăm la o analiză a credinței. Atît eroul tragic, cît și eroul creștin (sfîntul, martirul), își află punctul de plecare într-o pasiune care îi inserează în obiect. Dar în timp ce pasiunea eroului tragic (iubire, ură, ambiție, etc...) îl angajează în concret, pasiunea eroului creștin (credința) îl pune în raport cu absolutul, cu Dumnezeu. Și concretul axiologic pentru eroul tragic, și Dumnezeu pentru eroul creștin sînt două obiecte antinomice, două paradoxuri, care stau în fața omului ca două lumi inepuizabile. Deosebirea se arată însă abia acuma : căci, în timp ce eroul tragic, printr-o reacție specifică în fața antinomiei concretului, cutează și riscă, încercînd o trecere dincolo de barierele care i se opun, eroului creștin acceptă paradoxul divin, și-și cunoaște exercițiul credinței ca o supunere față de ceea ce nu poate fi înțeles, ci numai ascultat. Tocmai de aceea, eroul tragic pierde totul, eroul creștin recîștigă totul. Primul, nealunecînd niciodată de sub determinările ideale ale umanității, are sub picioare un teritoriu solid pe care poate executa mișcările care-l duc la catastrofă ; al doilea, permanent într-un raport particular cu Dumnezeu, este absolut singur, lipsit de cel mai mic punct de sprijin, afară de propria sa credință. Eroul tragic știe că trebuie să riște totul, pentru că întreaga sa ființă se realizează în acest risc, în efortul de a cîștiga lumea, — în timp ce eroul creștin crede, la modul absurd, că totul e numai o probă, o încercare la care Dumnezeu pune ființa sa : primul este, din punct de vedere al poziției interioare, într-o completă imobilitate, al doilea într-o mișcare continuă. Căci pentru eroul creștin raportul său particular cu Dumnezeu constituie mai întîi o separare de către real, apoi un refugiu în Absolut, de unde vine resemnarea : cînd credința a fost destul de puternică pentru a executa aceste două mișcări, eroul creștin reobține lumea reală, pentru că totul n-a fost decît o probă, o încercare. Eroul tragic nu cunoaște însă o asemenea trecere : el rămîne în concret, nemișcat, neschimbător în strălucirea interioară a cutezanțelor sale, pînă ce pierde totul. Căci în aceasta

constă tragicul : că incoruptibilitatea și puritatea eroului, menită să garanteze proprietatea concretului, devin chiar motivele prăbușirii sale. În timp ce eroul tragic, pradă suferinței, simte alături de sine argumentele noblețe umane, dar tocmai de aceea pierde totul, — eroul creștin, singur, lipsit de posibilitatea de a-și exprima prin limbaj situația de probă în care-l pune raportul personal cu paradoxul divin, nu află aprobarea și iubirea nimănui, dar cîștigă pînă la urmă totul [1].

Tragicul se află, așadar, în afara credinței. De aceea, discuția unei asemenea probleme în cadrul creștinismului nu se poate face decît în modul în care o indică UNAMUNO [2]. După scriitorul spaniol, tragicul care se ivește în creștinism este prilejuit de faptul că omului îi lipsește orice certitudine rațională asupra vieții viitoare, de faptul că fără o atare certitudine credința nu este capabilă a se menține vie și luminoasă. Dar ni se pare evident că acest sentiment tragic nu se iscă în sînul creștinismului, ci la marginile lui : îndoiala se infiltrează numai în sufletul în care credința nu izbutește să adape setea de nemurire. Tragicul i se permite deci omului de azi numai la confiniile doctrinei lui Christos, numai atunci cînd sufletul oscilează între credință și necredință.

### Cîteva concepte în legătură cu tragicul

1. Lumea obiectivă, ca plan concret în care se desfășoară tragicul, și catastrofa, ca moment în care fenomenul se declară în mod deschis, ne furnizează elementele de comparație necesare pentru a-l deosebi de d r a m a t i c. Nu se poate nega că, de cele mai multe ori, tragicul e precedat, pe scena lăuntrică a conștiinței, de desfășurarea dramatică ; aceasta constă într-un conflict intern care se stabilește între pasiuni care sînt sau nu sînt prin natura lor contrare, sau între acestea și voință.

---

[1] Sören KIERKEGAARD : *Crainte et tremblement*, 1935.
[2] Cf. Miguel de UNAMUNO : *Le sentiment tragique de la vie*, Paris, 1937.



Scanned with OKEN Scanner

Teatrul lui Corneille este în privința aceasta edificator. Eroii realizează toate mișcările interioare care duc la formarea unei personalități și conștiințe spre tragic ; însă rezolvarea, deznodămîntul, survine mereu ca o dezmințire a tragicului. Dar fenomenul nostru nu se poate lipsi de obiectivarea conflictului, de situarea lui pe scena imensă și reală a universului și, mai ales, de rezolvarea lui în mod unic : prin nimicire. Predilecția tragicului pentru finalul funebru vine din faptul că el vizează planuri mai adînci decît dramaticul. Tragicul atinge realitatea ultimă a unei existențe care se desvăluie drept antinomică, pentru care nici gîndirea, nici acțiunea nu găsesc o împăcare, o sinteză conciliantă. Dramaticul dezleagă nodul cel mai inextricabil, rămînînd în sfera morală. Dramaticul se pote numi o virtualitate a tragicului, pentru faptul că prefigurează antinomia care se arată pe fondul lumii, prezentînd-o, la scară redusă, pe ecranul personal al eroului, ca o contradicție morală. Opoziția care se ilustrează în dramatic este o simplă alternativă, din care eroul iese printr-un act de opțiune ; în timp ce opoziția care se indică în tragic este o antinomie ce nu se poate concilia, întrucît eroul nu mai are un plan, dincolo de cel antinomic, în care să se exprime : el se află în fața morții.

2. Este incontestabil că și în dramatic, care de obicei se caracterizează prin ceea ce putem numi *situația tragică* adică virtualitate spre fenomenul tragic, — se cuprinde o direcție de destin ; și el constituie o conjunctură în care se coboară o fatalitate specifică. Dar ceea ce constituie esența dramaticului este împrejurarea că, tocmai atunci cînd iețele ni se par mai încîlcite, cînd adversitățile sînt mai accentuate, tensiunea se rezolvă în mod fericit, totul se desleagă : demonul care stăpînea situația, care coborîse norii grei ai virtualității tragice pînă aproape de pămînt, se înalță, iar scena se înseninează. O tragedie ca „Oedip salvat“ a lui Radu STANCA, este, considerată în chiar titlul ei, o contradicție *in adjecto*. Dramaticul se arată așadar lipsit de rezonanța metafizică pe care o posedă tragicul, iar diferența dintre



Scanned with OKEN Scanner

aceste două fenomene se manifestă în faptul că primul provoacă îngrijorarea, al doilea tristeţea tragică.

3. Distincţia între tristeţea obişnuită pe care o resimţim în faţa unui eveniment oarecare, şi tristeţea tragică a fost magistral operată de către Max SCHELER [1]. Tristeţea aparte a tragicului îşi află fundamentarea în însăşi constituţia lumii : ea aparţine oarecum chiar întîmplării, fără a depinde de contemplatorul respectiv. Căci obiectul tristeţii tragice pe care o încercăm este întotdeauna dublu : în primul rînd el este moartea Desdemonei sau a Ofeliei, iar în al doilea rînd este însăşi structura lumii, considerată ca plan de condiţii în care aşa ceva, adică o asemenea întîmplare tragică, este cu putinţă. Necontenit avem impresia că prin întîmplarea aceasta, care are acuma un nume propriu, inalienabil, s-a exprimat o structură metafizică, deci că s-a particularizat în ea o expresie generală, că ea e un simplu dar sugestiv exemplu. Din cauza aceasta, tristeţea tragică are o specificitate pe care SCHELER o indică prin cuvintele : răcoare şi măreţie.

Răcoarea tristeţii tragice isvorăşte din convingerea pe care o avem asupra imposibilităţii de a evita catastrofa ; ipoteza că „ar fi putut să fie altfel", se găseşte astfel stinsă ; şi de aici rezultă o desolidarizare a noastră de sentimentul penibil pe care o asemenea ipoteză îl poartă întotdeauna cu sine. Tristeţea tragică nu se însoţeşte nici de impresia unei treptate înăbuşiri pe care ne-o suscită o serie de nefericiri care ne lovesc în viaţa de toate zilele, nici de senzaţia de pustietate care ne împresoară, deprimantă şi hîdă, cînd pierdem fiinţele care ne sînt apropiate. Iar măreţia care pătrunde tristeţea tragică provine din spaţiul, din adîncimea pe care acesta o posedă ; căci, după cum spune SCHELER, ea se revarsă înapoia întîmplării propriu-zise, într-o depărtare nedeterminată, fără orizont. Ea prezintă sufletului nostru o perspectivă grandioasă a structurilor ultime ale existenţei care-şi arată articulaţiile intime : e un fel de intuiţie a prăpastiilor pe marginea cărora existenţa înfloreşte ca

[1] M. SCHELER : *Zum Phaenomen des Tragischen*, p. 247.



Scanned with OKEN Scanner

o buruiană temerară. Măreţia care învăluie tristeţea specifică a tragicului exclude orice dojană, indignare, precum şi orice dorinţă spre ipoteza evitabilităţii morţii : ea aduce resemnarea.

4. În esenţa sa, fenomenul tragic nu se poate dispensa de s o l e m n i t a t e. Nu este un accident al istoriei artei faptul că întîia apariţie a tragediei la greci este plină de solemnitatea religioasă a jocurilor dionisiace. În excepţionala sa lucrare asupra lui Racine, Thierry MAULNIER scrie : „Dans son principe, la tragédie est un rite, la réunion d'une communauté, à des dates convenues, pour assister à la représentation parlée, mimée et chantée de grandes légendes représentatives“ [1]. Dar solemnitatea fenomenului tragic nu se exprimă numai în artă, ca un element formal, ci constă într-o demnitate ce vine din osatura lăuntrică a personalităţii eroului tragic. Ca oglindă a structurii existenţei, tragicul are, ca orice desvăluire a unui mister, o solemnitate a actului şi o demnitate a subiectului în care se încorporează. Eroul tragic nu execută mişcări fără însemnătate sau pripite ; toate gesturile sale sînt gesturi esenţiale, care descoperă ceva ce nu-i aparţine lui, ci lumii întregi : „La cérémonie tragique suppose une permanence des formes et des rites, elle a gardé, du temps où elle était au sens propre du mot s o l e n n e l l e, ce surcroit de dignité, qui s'attache aux grands rendez-vous humains à dates fixes, pour la joie ou la pitié...“ [2]. Bucurie şi milă care, ca şi tristeţea tragică de altfel, nu se adresează numai întîmplărilor concrete pe care le contemplăm, ci fondului pe care apariţia acestora a fost posibilă.

În acelaşi timp, demnitatea solemnă a tragicului vine din faptul că în el se exprimă o sumă de posibilităţi umane. Desigur că, în primul rînd, noi vedem în Phedra tipicul individualizat : iubirea distrugătoare şi vinovată care a primit un nume şi o formă omenească ; însă, totodată, apreciem sfera sufletească a omului în general care, lărgită la maximum, poate conţine atîta pasiune. Iar cînd

---

[1] Thierry MAULNIER : *Racine*, p. 114.
[2] *Ibidem, p. 116.*



Scanned with OKEN Scanner

ne-am dat seama de lucrul acesta, demnitatea tragicului este ușor de înțeles ; căci el concentrează, în capacitatea ideală a unei forme umane, forța unei atitudini tipice. În fața unui asemenea spectacol nu încape nici o mirare că privitorii intră și ies într-o atmosferă solemnă și acordă un sens înalt prezenței lor : căci ei se află acolo într-o complicitate grandioasă, ca reprezentanți ai speciei umane, în fața și împotriva unui destin, veniți totuși să-i aducă „le tribut habituel, immémorial de pitié, d'horreur ou d'admiration [1]. Solemnitatea tragică nu se datorește, așadar, faptului că personagiile sînt regi, prinți, nobili, etc..., căci solemnitatea nu este reductibilă la concepte pe care le condiționează viața socială. Situația se prezintă poate invers : regii, prinții, nobilii, etc..., sînt singurele personagii tragice, pentru faptul că numai ei pot reprezenta umanitatea, numai ei pot executa gesturile grave pe care le pretinde fenomenul tragic : numai umbra oamenilor mari cade pe fondul existenței.

5. Cele trei concepte a căror distincție am făcut-o față de sîmburele fenomenului tragic și cărora le-am putea adăuga pateticul, ne ajută să înțelegem noțiunea de a t m o s f e r ă t r a g i c ă. Această noțiune trebuie lămurită îndeosebi pentru faptul că ea nu se acoperă total cu fenomenul pe care-l descriem în aceste pagini. Într-adevăr, putem vorbi despre atmosfera tragică a unui fapt sau a unei piese, fără a înțelege implicit că acestea satisfac tragicul însuși. Existența deplină a tragicului, fenomenul în toată rotunjimea și strălucirea lui, este condiționat, după cum am văzut, de o seamă de factori care joacă roluri de importanță diferită (personalitatea, planul axiologic, destinul, catastrofa), — așa încît este ușor de conceput eventualitatea ca o parte dintre acești factori să fie prezenți, iar o altă parte să lipsească. Dramaticul, tristul, solemnul, sînt trei noduri care ilustrează trei combinații posibile ale elementelor tragice ; ele nu se realizează numai atunci cînd tragicul însuși este ratat, ci ele apar, ca expresii ale predominanței pe care unele elemente constitutive ale tragicului o exercită asupra celor-

[1] Thierry MAULNIER : *Racine*, p. 122.



Scanned with OKEN Scanner

lalte, şi atunci cînd fenomenul se iveşte în toată strălucirea lui funestă.

6. Ori de cîte ori accentul cade asupra personalităţii eroului, se luminează planul interior al luptei, şi din necontenita alternanţă a datoriilor care se ridică insurmontabile ca nişte ziduri, se iscă o atmosferă în care predomină dramaticul. Cînd catastrofa lipseşte, piesele realizează numai atmosfera tragică („Iphigenia" lui GOETHE, „Viaţa este vis" de CALDERON de la Barca, „Agnes Bernauer" de HEBBEL, jumătate din opera lui EURIPIDE, „Oedip salvat" a lui Radu STANCA, etc...), pe care olimpianul de la Weimar a numit-o f e r i c i r e t r a g i c ă; însă cînd toate elementele tragicului sînt prezente, ne găsim în faţa unor capodopere de o măreaţă bogăţie conflictuală, cu personagii de compoziţie (Lear, Hamlet, Coriolan). Dramaticul poate cîştiga prioritate asupra celorlalte elemente şi în opere care aduc, sub variate forme biologice sau sociale, un surogat de destin, cum e cazul lui IBSEN, STRINDBERG, O'NEILL. Predominanţa factorilor destin (transcendent sau imanent) şi catastrofă, creează o atmosferă în care hallo-ul metafizic se desprinde ca un ton grav, definibilă prin solemn şi patetic, precum la ESCHIL, SOPHOCLES, RACINE, SHAKESPEARE. Uneori patetismul rămîne numai ca un registru psihologic (expresie a dramaticului tipic euripidian) al omului care se simte o jucărie în mîinile zeilor. Cînd această hegemonie se realizează în absenţa factorului personalitate sau plan axiologic, ne aflăm în faţa unei atmosfere în care nuanţele aparţin tristeţii. Este cazul personagiilor tragice feminine (cu excepţia Electrei şi Phedrei), care, fiind lipsite de coloana vertebrală a unui ethos general, rămîn în faţa destinului ca simple femei jalnice, mai mult victime decît eroine : galerie de figuri pure, fără arie dramatică interioară, care se prăbuşesc ca crinii, răspîndind parfum. O atmosferă similară străbate piesa lui Lucian BLAGA „Cruciada copiilor", ale cărei personagii impubere sînt tăiate în acelaşi material fragil, incapabil să furnizeze rezistenţa necesară unei personalităţi tragice.

Scanned with OKEN Scanner

# Fenomenul demonic

## Preliminarii

1. Ca şi în problematica tragicului, operaţia preliminară unei analize a demonicului trebuie să îndepărteze din discuţie falsele interpretări pe care le ridică limbajul uzual. Cerinţa aceasta pare cu atît mai justificată, cu cît primejdiile abundă. Lucian Blaga a încercat o sistematizare a diferitelor accepţiuni pe care le îmbracă ideia de demonic la Goethe, obţinînd nu mai puţin de opt sensuri : metafizic, istoric, estetic, etic, psihologic, biografic, filozofic : în teoria geniului şi în filozofia culturii. Unei atît de bogate semnificaţii, îi corespunde desigur în limbajul comun o proporţională încîlcire a sensurilor, menită să acopere strălucirea fenomenului şi să interzică orice analiză pătrunzătoare. De aceea ne propunem iniţial eliminarea cîtorva interpretări care ne-ar opri la marginile adevăratei zone unde demonicul se evidenţiază.

Vorbirea de toate zilele tinde să acorde acestui termen o semnificaţie religioasă, identificîndu-l total cu diabolicul. Manifestările demonicului sînt astfel considerate ca acţiuni dotate cu o dublă negativitate (religioasă şi morală) a principiului răului. O atare situare a discuţiei este însă vitregă, deoarece răpeşte demonicului jumătate din caracterele sale. Compoziţia fenomenului demonic este mult mai complexă decît o permite interpretarea religi-



Scanned with OKEN Scanner

oasă. Deşi cuvîntul îşi are originea în acest domeniu, iar utilizarea lui s-a făcut printr-o progresivă laicizare, demonicul are, pe lîngă caracteristicile negative care, întrucîtva, ar putea fi asimilate cu cele ale satanicului, o sumă de trăsături pozitive cărora li se datoreşte vasta sa fertilitate în sensuri. Cu toate acestea, se cuvine să recunoaştem că interpretarea religioasă propune în mod fericit discuţiei noastre un anume cosmos, în care demonicul poate fi plasat mai uşor. Ne referim anume la preferinţa de a vedea grupate forţele imanente şi transcendente ale unei lumi în manieră dualistă, în bune şi rele, după modelul persan. Este incontestabil că o asemenea viziune a lumii este cea mai indicată pentru cultura ideii care ne interesează. Atîta însă, că demonicul nu trebuie exilat în mod dogmatic într-o tabără sau alta, înainte de a-i cunoaşte toate articulaţiile prin care se inserează în concret. Credem că e destul să amintim că la Greci, unde termenul *daimon* apare la Socrate şi Platon, demonii constituiau lumea divinităţilor inferioare, situate între zei şi eroi, dotată cu manifestări multiple, de cele mai multe ori contradictorii. În nici un caz profilul religios al demonicului nu era exclusiv ahrimanic : faimosul demon al lui Socrate, glas lăuntric binevoitor, formula interdicţii faţă de rău ; era, cu alte cuvinte, un demon bun.

2. Indiferentă faţă de planul religios, care nu-i propune decît schema unei viziuni dualiste a existenţei, — ideia demonicului este în acelaşi timp indiferentă faţă de problematica morală, comportament care de altfel decurge în mod firesc. Căci în momentul în care distincţia fundamentală, între bine şi rău, nu mai funcţionează, construcţiile ridicate pe marginea ei, ca regulamente ale generalului, nu mai pot nici ele rămîne în picioare. Constituit dintr-o imixtiune intimă de elemente pozitive şi negative, demonicul va arunca în sfera etică umbra aceloraşi acţiuni ambigue, iar faptul acesta e suficient pentru a-l situa în afara, dacă nu deasupra sferei respective.

Orice încercare de a închide manifestările demonicului în concepte morale păcătuieşte deci nu prin faptul că nu prinde caracterul lor pozitiv sau negativ, ci prin faptul că operează numai la suprafaţă. Interpretarea etică for-



Scanned with OKEN Scanner

mează o carapace deasupra fenomenului, oprind accesul spre zonele profunde unde acesta își descoperă adevăratele semnificații.

Procesul de laicizare a ideii de demonic nu se arată numai în trecerea nesimțită de la religios la moral, ci mai ales în saltul de la moral la psihologic. Dacă nici satanicul, nici eticul nu sînt manifestări demonice, atunci e demonic inconștientul : așa ar raționa o gîndire sincopată încăpățînată. Acordînd demonicului o realitate psihologică ne aflăm brusc dincoace de convențiile morale sau de dogmele religioase, pe un teren care, în ultimul timp, se pretinde pozitiv, științific. Cultul romantic al inconștientului isbutește să păstreze în structura ideii de demonic caracterele contradictorii pe care interpretarea religioasă le găsea inconciliabile : bun și rău, pozitiv și negativ, luminos și întunecos. În plus, inconștientul rezerva pentru demonic facultatea esențială a oricărei creativități majore. În felul acesta, indiscutabil, problematica devine complexă și adună aproape toate elementele care trebuiau să fuzioneze în sinteza superioară a ideii de demonic. Greșeala fundamentală a unei asemenea teze se află în însăși tentativa de a coborî demonicul din vastul spațiu cosmic, și a-l situa ca o forță imanentă în ființa umană. Această operație teoretică echivalează cu o reducere a sferei și conținutului său la faptele și destinul uman ; dar demonicul nu aparține exclusiv oamenilor. În același timp însă, în măsura în care le aparține, el nu-și poate avea în inconștient un real isvor, ci poate afla acolo cel mult una din supapele prin care se infiltrează în activitatea umană. Omul nu poate fi originea unei forțe care-l depășește, oricît de adînc i-ar pătrunde acea forță întreaga ființă ; el rămîne un instrument al unei puteri superioare. Însuși faptul că, pentru sfera umană, determinările aparțin inconștientului, constituie un limbaj cifrat care vrea să spună că acea forță se manifestă ocult, dincolo de capacitatea limpede a conștiinței care ne servește ca măsură.

3. Sensul estetic sau sensul de concept al filozofiei culturii, între altele multe, arată cum speculația care ia în considerare numai aspectele parțiale ale demonicului neglijează aria și semnificația sa metafizică, mulțumindu-se cu descrieri superficiale. Nu se poate contesta rea-



Scanned with OKEN Scanner

litatea că aceste reduceri au permis totuși a se obține noi precizări cu privire la fenomenul în intimitatea sa, pe care un orizont prea larg le ștergea. A considera demonicul ca o expresie a iraționalului din planul artistic, ca o sursă a acelui element necategorial care constituie sîmburele specific al fiecărei capodopere, înseamnă totodată a formula o afirmație metafizică, și problematica demonicului rămîne îndatorată speculației estetice. Însă, în același timp, înseamnă, în cîmpul esteticei psihologizante, o dezrădăcinare a fenomenului din unicul sol care-l poate hrăni, o limitare a lui la proporțiile umane. Dar o operă de artă nu poate fi demonică, nu se poate încărca de culoarea și atributele pe care acest adjectiv le conține, decît participînd la demonicul însuși, care este o realitate dincolo de planul uman artistic. Aceeași observație se ridică pentru utilizarea ideii ca un concept al filozofiei culturii. Dacă rămînem la suprafața lucrurilor, nu vom putea să ne sustragem nominalismului. Pentru ca „apolinicul", „dionisiacul", „faust icul", „demonicul", să însemneze ceva într-adevăr pozitiv, ceva mai mult decît simple formule goale, trebuie să admitem că formulele moderne de mai sus acoperă manifestări concrete ale unei forțe reale, evidente de-a lungul fenomenului cultural și istoric. Filozofia culturii utilizează asemenea concepte, odată, voluntar : pentru a facilita discuția asupra unor realități deosebit de fluente și fragile, și a doua oară, involuntar : ca o ilustrare a creativității limbajului care, chiar și în filozofie, inventează expresii noi ; însă dincolo de conceptele utilizate, există în univers manifestări, fără de care aceste concepte nu și-ar afla rostul, care le fundamentează.

Ceea ce voim să subliniem în rîndurile acestea, este faptul că interpretări variate, precum cele indicate de Lucian Blaga, constituie fațete ale fenomenului demonic, secțiuni pe care diferite puncte de vedere le-au permis în complexitatea aceleiași realități. Trunchiul masiv al demonicului și solul care-l hrănește nu aparțin însă disciplinelor limitate care posedă cîte una dintre aceste perspective, ci se desvoltă în orizontul de dincolo de ele care le cuprinde pe toate. De aceea orice discuție, profitînd de indicațiile pe care diversele optici le furnizează, trebuie



Scanned with OKEN Scanner

să avanseze spre inima fenomenului pentru a-l surprinde în cea mai intimă particularitate a sa.

### Demonic şi antinomic

1. Ceea ce izbeşte în primul rînd în manifestările demonicului este o anume modalitate de a fi copleşitoare, exaltată, debordantă, care exercită o acţiune de captivare irezistibilă asupra fiinţelor din jur. Fie că este vorba despre lucruri corporale neînsufleţite, despre plante sau despre animale, ivirea demonicului poartă ca semn distinctiv atributele unei acţiuni miraculoase căreia nimeni şi nimic nu i se poate sustrage. Am putea spune, într-un anume sens, că demonicul constituie *prezenţa* prin excelenţă. Obiectele sau fiinţele respective sînt parcă centrul unei iradieri cu efecte prodigioase. În metafizica biologică a unui Edgar Dacqué, demonismul înseamnă „un anume fel de manifestare a principiului creator de forme de viaţă“ [1]. Dar dacă ne referim la fenomenul demonic în toată întinderea sa, adică şi dincolo de graniţele animalităţii, trebuie să-i acordăm, ca gen proxim, substantivul *forţă*. Căci atît în cazul diferitelor specii de animale gigantice, azi dispărute, cît şi în cazul obiectelor lipsite de viaţă sau al oamenilor, demonismul se manifestă cu o putere extraordinară. Socrate aduce mărturia unei acţiuni intermitente a demonului său bun ; însă, în general, odată instalat într-un obiect, demonicul constituie o putere vigilentă şi activă, de o capacitate inepuizabilă. În exemplele din domeniul istoriei şi al culturii, pe care le dă Goethe (Napoleon I, Frederic cel Mare, Karl August, Mirabeau, Byron, Mozart, Rafael, etc.) demonismul înseamnă, în primul rînd forţă teribilă care iradiază misterios din fiinţa acestor oameni ; forţă care nu se poate exprima în categorii morale, estetice sau vitale, ci ţine de un ordin superior. Iar dacă voim să alipim acestei forţe cel dintîi atribut, va trebui să-l căutăm între cuvintele care exprimă ceea ce se depăşeşte pe sine : debordantul, teribilul, zguduitorul. Ca şi oamenii amintiţi, întîmplările is-

[1] Lucian BLAGA : *Daimonion*, Cluj, 1930, p. 95.



Scanned with OKEN Scanner

torice pătrunse de forţa demonicului sînt scoase din ele însele, revărsate, întoarse în mod prodigios împotriva propriilor lor caractere. Vigoarea care le animă întrece orice margini, şi-şi coboară numai parţial duhul, poate ca o invitaţie pe măsura posibilităţilor umane. Aceeaşi manifestare exagerată pe care Dacqué o descoperea în unele forme vechi de animale uriaşe, se poate identifica în anume epoci sau practici ale omenirii (inchiziţia, cruciadele, canibalismul, cultul lui Moloch, protestantismul, naţionalismul, capitalismul, etc.). Trăsătura caracteristică a acestor demonii ale istoriei este prezenţa încorporată unei forţe care le sparge, un fel de explozie a propriilor principii.

2. Pornind de la arta primitivă şi asiatică (fetişi, statui, măşti rituale), germanul Paul Tillich consideră demonicul ca o forţă adîncă, dialectică, a cărei trăsătură fundamentală o numeşte „ein positiv Formwidriges“.[1] Formularea aceasta se oferă îndată ce analiza teoretică trece de la elementele generale ale demonicului (forţă exaltată) pentru a progresa în profunzime. Acea explozie a principiilor intime, pe care am văzut-o în inima fenomenului demonic încorporat istoriei, naturii sau artei, se desvăluie îndată ca o tendinţă expansionistă, spărgătoare de formă. Aşadar, prima precizare se iveşte pe latura negativă, demonicul fiind în biologie principiul vital care se autoanulează prin abundenţă, în artă un fel de tumoare a armoniei, în istorie o proliferare a sensului unei epoci, etc. Trebuie atrasă atenţia însă imediat asupra faptului plin de semnificaţii, că această negativitate provine, în mod paradoxal, din prea multă bogăţie, din abundenţă, dintr-o dezvoltare diformă, deci din elemente care, în ele însele, au ceva net pozitiv. Negativitatea demonicului nu este un dat iniţial : penurie sau deficienţă, ci este rezultatul unei conjugări exagerate de forţe. Negativitatea demonicului se profilează numai în perspectiva unui principiu organic al formei, care se vede întrecut de propriile sale puteri. Dialecticul, pe care Tillich îl atribuie demonicului ca trăsătură esenţială, este jocul intim, în acelaşi

[1] P. TILLICH : *Das Dämonische*, p. 6, apud Blaga : *Daimonion*, p. 87.



Scanned with OKEN Scanner

concept, a două elemente contrare. Dincolo de sfera logică, în care ele compun conceptul printr-o stare de echilibru, dialecticul înseamnă mișcare vie, este o expresie pentru antinomic. Căci aceasta este demonicul în primul rînd : forță antinomică încorporată. Iată, pentru fixarea cîtorva linii de orientare, un citat din Goethe, care insistă îndeosebi asupra caracterului antinomic al demonicului : „Credeam să găsesc în natură, în cea vie și cea fără viață, în cea însufletită și în cea neînsufletită, ceva ce se manifestă numai în contradicții și de aceea de necuprins cu nici o noțiune, și cu atît mai puțin cu vreun cuvînt. Acest ceva nu e divin, căci pare irațional ; nici omenesc nu e căci n-are intelect, nici drăcesc căci e binefăcător. Se aseamănă cu hazardul, căci nu arată nici o consecvență ; se aseamănă cu providența fiindcă îngăduie să se întrevadă o legătură de fapte. Tot ce ne limitează pare pentru el permeabil ; pare să dispună arbitrar de elementele necesare ale existenței noastre : contrage timpul și destinde spațiul. Pare a se complace în imposibil și să alunge cu dispreț posibilul. Această ființă ce intră printre toate celelalte împreunîndu-le și despărțindu-le, am numit-o demonică, după exemplul celor vechi..." [1].

3. Este suficient să examinăm fiecare propoziție a bătrînului Goethe, pentru a înainta în problematica demonicului. Prima consecință care decurge din faptul că demonicul se manifestă, în general vorbind, contradictoriu, este una descurajantă : el nu poate fi înțeles și deci nici formulat. Constituția sa cea mai adîncă, sîmburele în care se află îngemănate forțele proprii reciproc distrugătoare, nu se va descoperi niciodată unei analize. Pentru o minte înclinată spre pozitivism, constatarea aceasta va însemna, fără îndoială, un eșec. Trebuie să atragem însă atenția că la fel se prezintă cazul tuturor noțiunilor fundamentale ale existenței, dar că filozofia operează totuși cu ele în mod liber, fără a fi incomodată de faptul că nucleul lor nu se lasă luminat. Imposibilitatea de a investiga inima însăși a demonicului trebuie luată ca o limită a înțelegerii, dar în același timp ca o condiție a fenomenului însuși. Ea permite cercetării noas-

[1] GOETHE : *Dichtung und Wahrheit* ; cartea XX, Apud Blaga : *Daimonion*, pp. 24-25.



Scanned with OKEN Scanner

tre să afirme că demonicul este o forţă antinomică superioară, care se manifestă la modul cutare. Imposibilitatea de a o pătrunde îşi are avantajul ei, în sensul că dirijează atenţia de la sectoarele luminoase ale înţelegerii noastre, analitice, spre sectorul obscur al fiinţei umane. Inconştientul îşi ridică dintr-odată edificiul său tenebros, impunîndu-ni-se ca un rezervor al incognoscibilului. Pentru faptul că inteligenţa clară şi distinctă nu izbuteşte să definească demonicul, al cărui exerciţiu prodigios nu-l poate totuşi nega în activitatea umană, inconştientul devine conceptul-cheie al tuturor tainelor creativităţii. De unde obişnuinţa de a susţine, de pildă, că demonismul lui Napoleon sau Byron nu rezidă în sectorul luminos al facultăţilor lor, ci izbucneşte din manifestările inconştientului, — formulă comodă care maschează doar neputinţa de a pătrunde zona particulară a fenomenului ; în acelaşi timp, formulă timorată, deoarece nu îndrăzneşte să susţină afirmaţia metafizică a unei forţe dincolo de posibilităţi active şi receptive ale spiritului uman.

Dacă demonicul nu se lasă explicat în esenţa sa ultimă, el permite totuşi să fie descris printr-o atentă urmărire a manifestărilor sale. Şi tocmai pentru că îngemănarea elementelor contrare se pierde în adînc, în iraţional, — resfirarea şi conflictul lor bogat, formînd materialul vast al observaţiei noastre asupra lumii, se desvăluiesc într-o varietate de forme ce îngăduie, odată cu descrierea şi clasificarea, intuiţia spre zona aceea profundă care nu ni se descoperă niciodată.

4. De fapt orice descriere a fenomenului demonic va aduna elemente contradictorii, punînd o a doua consecinţă : prezenţa continuă a paradoxului. La Socrate, pe timpul cînd problematica morală abia începea a-şi înjgheba o schelărie filozofică, demonicul înseamnă un demon bun, cu frumoase rezultate etice. Ceea ce devine însă, interesant pentru noi, este faptul că exerciţiul acestei facultăţi interioare se deosebeşte profund de activitatea inconştientului, aşa cum filozofia o concepe de cîteva secole. Iată ce spune Nietszche despre Socrate [1] : „Dans cer-

[1] Fr. NIETZSCHE : *L'origine de la tragédie*, Paris, 1901, p. 123-124.

taines circonstances, lorsque l'extraordinaire lucidité de son intelligence paraissait l'abandonner, une voix divine se faisait entendre, et lui prêtait une assurance nouvelle. Lorsqu'elle parle, toujours cette voix dissuade. Dans cette nature tout anormale, la sagesse instinctive n'intervient que pour entraver, combattre l'entendement conscient. Tandis que chez tous les hommes, en ce qui concerne la genèse de la productivité, l'instinct est précisément la force positive, créatrice, et la raison consciente une fonction critique, décourageante, chez Socrate, l'instinct se révèle critique, et la raison est créatrice, — véritable monstruosité *per defectum !*". Aşadar, demonicul este aici un organ a cărui activitate ar trebui, în mod normal, să fie pozitivă, dar care se manifestă negativ. Paradoxul îşi are totuşi o explicaţie : această negativitate are urmări pozitive bune, căci ne aflăm în plină sferă morală, unde virtutea se dezvoltă prin îngrădire şi retinenţă. Mult mai tîrziu, la un filozof ca Sören Kierkegaard, la care problema va porni tot de pe teritoriul moral, dar îl va depăşi, demonicul va fi văzut de asemenea ca un exerciţiu inhibator, desigur cu altă semnificaţie şi cu întreaga complexitate psihologică. Situaţia este totuşi ciudată, căci filozoful danez consideră fenomenul numai în aspectul lui ahrimanic : etic vorbind, omul demonic e întotdeauna un fel de Richard III al lui Shakespeare. Pentru Kierkegaard nu există un demon bun : demonicul este pecetea unui caracter pentru care raportul personal cu absolutul se pune în mod negativ, prin prezenţa păcatului. „L'individu est dans le Mal et a l'angoisse du Bien" [1]. Un asemenea raport este, ca şi raportul trăit de sfînt, în afara şi deasupra generalului, a moralei ; însă demonicul este lipsit de pasiunea credinţei care singură poate salva. Dar, imediat, Kierkegaard îşi dă seama de întreg conţinutul pozitiv pe care această situaţie excepţională îl conţine. „Le fait d'être originellement, par nature ou par suite de l'histoire, placé en dehors du général constituie le début du démoniaque, et l'individu n'en est pas responsable". Şi mai departe : „Nullum unquam exstitit magnum ingenium sine aliqua dementia. Cette démence, c'est la souffrance du génie dans

[1] S. KIERKEGAARD : *Le concept de l'angoisse*, Paris, 1935, p. 172.



Scanned with OKEN Scanner

la vie ; elle traduit pour ainsi dire la jalousie divine, tandis que le génial exprime sa prédilection" [1].

5. Genialitatea, ca simptom genral al demoniacului, a fost intuită încă de Goethe. Într-una din convorbirile sale cu Eckermann, el declară : „Toute fécondité d'une nature très élevée, tot ce qui est aperçu important, invention, grande pensée, tout ce qui porte des fruits et a des résultats, tout cela n'obéit à personne érer reste au-dessus de toute puissance terrestre. L'homme doit considerér ces choses comme des présents inespérés d'en haut, comme des purs enfants de Dieu, qu'il faut reçevoir avec une joie respectueuse et vénérer" [2]. Între aceste daruri ale divinităţii sînt cuprinse în primul rînd artele, şi îndeosebi artele temporale : poezia şi muzica. Argumentarea lui Goethe se îndreaptă, poate ca un tic romantic, spre conţinutul inconştient pe care aceste arte îl oferă, spre valenţele lor obscure care vin de dincolo de raţiune şi înţelegere. Iar demonismul lor se apreciază după efectele pe care ele le exercită şi care sînt mai mult sau mai puţin magice. Din cauza aceasta, un oarecare demonism este inclus în orice religie care, în practica sa cotidiană sau festivă, utilizează exerciţiul verbal sau muzical. S-ar putea deci afirma că fiecare religie îşi are demonismul ei : întîi, în conţinut, prin postularea unor fiinţe superioare capabile de acţiuni miraculoase ; a doua şi a treia oară, în formă, prin ritualuri, şi prin încorporarea unor arte. Pentru Paul Tillich, demonicul nu se manifestă numai în artele temporale, ci şi în cele spaţiale. Cercetarea sa, care se aplică asupra artei primitive şi asiatice (sculptură religioasă şi accesorii rituale) nu descoperă demonicul în consecinţele ei subiective, psihologice, ale spectatorului, ci în caracterele lăuntrice ale artei însăşi. „Formele plăsmuite de această artă amintesc... de o parte formele organice omeneşti : animalice, vegetale, dar de altă parte sînt străbătute de un ce care depăşeşte şi sparge aceste forme. Elementele care distrug organicul, au în sine ceva încă tot organic, dar dincolo de orice proporţii normale. Există deci o diformitate pozitivă, care

---

[1] S. KIERKEGAARD : *Crainte et tremblement*, p. 176 şi 177.
[2] *Conversations de Goethe*, recueilies par Eckermann, Paris, 1912. tome II, p. 10.



Scanned with OKEN Scanner

poate să ia întruchipare artistică. Această diformitate pozitivă nu înseamnă lipsă de formă, — ci *contrariul formei*“ [1]. Iar dacă am distanța, într-o similară perspectivă pur estetică, viața unor personalități ca Byron sau Napoleon, ochiul nostru ar descoperi de asemenea o anume diformitate. Expresia estetică a unei vieți umane excepționale depășește întotdeauna canoanele clasice și se înscrie în rîndul acelor creații cărora un duh superior le-a augmentat o linie pînă la nerecunoaștere. Amestecul valorii personale și al concursului pe care-l dă o atare forță înaltă se află aici atît de intim realizat, încît judecata noastră nu poate distinge clar între ceea ce este rezultatul voinței umane și între ceea ce transcende determinarea voluntară.

6. Dacă terminologia mitică nu compromite problematica noastră, putem folosi cuvîntul lui Goethe, spunînd că demonicul pare să manifeste anume predilecții. De pildă, el ocolește orașele prozaice, ca Berlinul, sau epocile calme ale istoriei. Explicația nu poate fi decît aceea că demonicul este complet anihilat acolo unde determinarea rațională intervine. Mai bine zis, orice manifestare a demonicului încurcă țițele, zădărnicește lineamentele umane, și pătrunde orașele și epocile ca un suflu care angajează umanitatea în risc, în aventură. Atunci apar oamenii mari, și ei sînt expresii ale demonicului pentru faptul că se fac stegari ai ideilor și realizează un sens care nu le aparține exclusiv lor. Atît ei, cît și perioadele istorice respective, se disting printr-o necontenită dialectică, în care creativitatea se echilibrează cu distrugerea. Forța superioară, încorporată în caracterul și faptele oamenilor excepționali, îi aruncă într-o productivitate miraculoasă ale cărei fructe explodează de prea mult conținut. Fiecare pasiune a unor asemenea oameni, fiecare gest, fiecare privire își are replica sa, încît ei par simple subiecte în care predicatele se iscă și se autonimicesc.

Această permanentă învrăjbire organică ne ajută să deosebim noțiunile, care păreau identice, ale demonicului și geniului. Goethe nu făcea o distincție tranșantă între

---

[1] Apud L. BLAGA : *Daimonion*, p. 87.



Scanned with OKEN Scanner

aceste două realităţi, de aceea singura precizare care convine spiritului goetheean este aceea făcută de Lucian Blaga : „geniu pare a însemna la Goethe mai mult o *anatomie* spirituală, un organism anume alcătuit pentru a mijloci posibilităţi de creaţie, un aparat sufletesc, — în vreme ce demonicul denumeşte mai curînd o *fiziologie* spirituală, dinamica unei vieţi şi energia, puterea iraţională în virtutea căreia aparatul psihic creiază“ [1]. Pentru Tillich, această definiţie este intenabilă, deoarece analiza sa permite formulări mai categorice. Oriunde se întîlneşte o forţă superioară, dotată cu o extraordinară expresivitate, în care se împletesc caractere creatoare şi distrugătoare într-o sinteză fie cît de labilă, se poate vorbi, după Tillich, despre demonic. Se observă că geniul nu mai corespunde unei asemenea definiţii, căci nu cuprinde în sine trăsături negative : geniul este numai creator. În lumina acestei precizări, o seamă dintre geniile pe care Goethe le indică drept demonice, se arată ca lipsite de aşa ceva : ele atestă prezenţa unei creativităţi limpezi, în care operele se luminează reciproc, ca nişte constelaţii, dar le lipseşte germenele nimicitor : nu sînt posedate de demon.

7. Caracterul impenetrabil, enigmatic, al demonicului l-a făcut pe Karl Jaspers să considere personalităţile, în care voinţa spre sinele întîmplător, accidental, se manifestă în mod tiranic, drept *sinteze antinomice*. Pentru omul demonic, termenii contrari din care se constituie antinomia întregului univers, fie ca acţiune şi valoare, fie ca gîndire şi cunoaştere, nu pot fi desprinşi din încleştarea lor incompatibilă ; nu i se dau niciodată ca o libertate de a alege unul sau altul. Singura atitudine care i se permite este încercarea spre o sinteză a lor, care niciodată nu va fi absolută. Inconceptibile şi de nepătruns, aceste sinteze sînt trăiri arzătoare, pe culmile disperării, ale discrepanţei ontologice care se cască în fiecare clipă înaintea spiritului. În acelaşi timp, aceste sinteze sînt mişcare pură, risc, cutezanţă. Pentru că totul este axat pe o direcţie imanentă, pentru că mişcarea stabileşte continuu noi trepte de realizare individuală, — depăşirea, pe care

---

1 L. BLAGA : *Daimonion*, p. 74-75.



Scanned with OKEN Scanner

o efectuează omul demonic în raport cu sine însuşi, este o evadare din haos, o structurare din ce în ce mai strălucitoare. „Omul demonic pare gonit de la un infinit către altul", spune Jaspers [1]. Cînd planul în care se mişcă asemenea oameni este cel al culturii, spiritul demonic se realizează în opere pline de contradicţii, definibile ca fragmente ale unei realităţi care nu poate fi cuprinsă în totalitate, — ca la Kant. Cînd obsesia o constituie realitatea personală, existenţa insului, spiritul demonic construieşte arta de a stîrni în celălalt responsabilitatea, precum făcea Socrate, sau arta de a trezi neliniştea, de a comunica fiorul intim al existenţei, în care se exercita Kierkegaard. Dar exerciţiul specific al omului demonic rezidă în izolarea nefirească, în crisparea cauzată de imposibilitatea oricărei comunicări, a oricărei înţelegeri care se îndreaptă spre sine, sau spre alţii, iar cînd această calitate aparţine unui ins iubitor de faptă, asistăm la o cascadă de decizii de o extremă individualitate, susţinută de puteri miraculoase care nasc, ca pasărea legendară, din propria lor cenuşă. Oglindă a unui macrocosm trăit ca antinomie, omul demonic nu poate depăşi niciodată această oglindire fierbinte : ea constituie morbul său orgolios. Kierkegaard spune : „Ceea ce face pe om demonic, nu e dialecticul, desigur nu ; ci faptul că el rămîne în dialectic." „Tocmai fiindcă demonicul este în sine consecvent... el are de pierdut o totalitate".

### Demonicul şi problema destinului

1. Structura dialectică a demonicului nu s-ar clarifica, prin accentul ce-l primeşte factorul negativ, într-o lumină dureroasă, tragică, dacă n-ar interesa planul în care omul se află angajat ca o fiinţă aleasă. De aceea, la prima privire, demonicul se arată ca o fatalitate căreia omul nu i se poate sustrage. „Il y a comme une puissance démoniaque, spune Goethe [2], qui mène l'homme comme elle le veut, pendant qu'il croit agir par lui-même. Dans

[1] K. JASPERS : *Psychologie der Weltanschauungen*, p. 402.
[2] *Conversations de Goethe*, p. 10.



Scanned with OKEN Scanner

ces circonstances l'homme doit souvent être considéré comme l'instrument du gouvernement suprême du monde, comme l'outil qui a été jugé digne de recevoir l'impulsion divine. — Je parle ainsi en pensant combien de fois il est arrivé qu'une seule idée ait donée à des siècles entiers une physionomie différente, et qu'un seul homme ait mis sur son temps une empreinte qui se reconnaissait encore dans les générations suivantes et continuait à produir un heureux effet". Dacă afirmaţii, precum cele de la începutul rîndurilor citate, s-ar referi la oamenii comuni, ele n-ar face decît să prezinte demonicul ca un termen mitic pentru ceea ce azi vor să însemne expresiile : mediu, determinism biologic, hereditate, etc., n-ar fi deci decît o variantă terminologică. Discuţia nu se poartă însă asupra indivizilor obişnuiţi, ci vizează numai personalităţile marcante ale omenirii. Dintr-odată deci, planul nu este unul amorf, lipsit de valoare, unde instrumentele ştiinţifice, reci, pot opera în voie, ci este un plan colorat şi viu, unde numai intuiţia rafinată poate pătrunde cu un real folos. Omul demonic este personalitatea care susţine un raport particular cu concretul în care se află angajat : acest concret este pentru el un absolut. Deosebirea între omul demonic şi omul religios stă în faptul că pentru ultimul absolutul este întotdeauna Dumnezeu, iar raportul în care se angajează este alimentat pasional de credinţă — în timp ce pentru cel dintîi absolutul poate fi oricare alt obiect, iar raportul nu mai este unul de credinţă, ci se exprimă printr-o pasiune laică : ura, iubirea, ambiţia, etc. Sensul raportului, teleologia lui, este, pentru demonic, realizarea de sine. Demonicul înseamnă, în sfera personalităţilor umane, forţa uimitoare care le duce la împlinire, dar în acelaşi timp, le nimiceşte. Pe plan psihologic, situaţia unor asemenea oameni se arată ca o activitate prodigioasă a inconştientului antrenîndu-i din operă în operă, dintr-o faptă în alta, într-un vertigiu care-i doboară, fără a-i epuiza.

2. Îndată ce subliniem valoarea personală a omului, demonicul devine factor principal al destinului, căci nu mai poate fi vorba de o fatalitate care urmăreşte deopo-



Scanned with OKEN Scanner

trivă indivizii umani, indiferentă la deosebirile lor de rang axiologic, ci despre un destin cu totul personal pentru fiecare. Demonicul introduce în lumea oamenilor excepţionali un fel de unitate de măsură, o fatalitate de ordinul al doilea, care ne permite a afla şi pentru ei un plan unic de raportări. Destinul şi misiunea care, la o analiză exhaustivă, se descoperă în viaţa şi opera fiecărei personalităţi, ca un element absolut particular, absolut intim, care nu cade sub nici o categorie, — îşi toceşte oarecum prin demonic această calitate. Demonicul permite să descoperim, în două destine diferite, etapele aceleiaşi evoluţii, anotimpurile identice ale unor diverse misiuni : divinitatea pare a fi rezervat şi oamenilor mari un anume tipic după care ei se realizează şi dispar. În cazul oamenilor lipsiţi de demonism, atît indivizi comuni cît şi personalităţi, fatalitatea este o expresie pentru accident, forma pe care o îmbracă o moarte nenaturală : ei mor din cauza unei cărămizi sau a unei broaşte ţestoase ; demonicii însă, cărora forţa antinomică le-a determinat o proliferare a personalităţii, mor din cauza unei idei sau a unui surîs, fără ca faptul acesta să introducă pentru noi sentimentul accidentului ; din contra : îi desăvîrşeşte, le rotunjeşte opera şi viaţa. Acesta este paradoxul unui atare destin : că o existenţă destinată unei neistovite activităţi îşi încoronează sensul în suspensia principiului activ, creator. Demonicul ne izbeşte prin puterea cu care se manifestă, îndeosebi în cazul geniilor. „Mozart a murit în al treizeci şi şaselea an. Rafael la aceeaşi vîrstă, Byron numai puţin mai bătrîn. Toţi însă, şi-au îndeplinit misiunea în chip desăvîrşit şi fără îndoială a fost timpul ca ei să plece, pentru ca în lumea aceasta, întocmită pentru o lungă durată, să mai rămînă şi altor oameni de lucru“ [1]. Se întrevede aici concepţia goetheeană activistă asupra existenţei, în cadrul căreia demonicul se desvăluie ca o forţă regulatoare, de echilibru. Abundenţa divină se revarsă intermitent, după o lege pe care n-o putem cuprinde ; singurul lucru de care ne

[1] Goethe : *Convorbirile cu Eckermann*, apud Blaga : *Daimonion*, p. 20.



Scanned with OKEN Scanner

dăm seama este modul tipic în care unii plătesc demnitatea de a fi aleşi.

3. Nici o determinare completă, ştiinţifică, nu poate intra în destinul unor asemenea oameni, pentru că factorul esenţial se află în afara lor. Niciodată viaţa acestor personalităţi nu este o desfăşurare lineară, în care voinţa să joace rolul determinant ; ca şi în problematica tragicului, va trebui să subliniem aici prezenţa continuă a unui concret trăit ca antinomic, care face ca trecerea de la un fapt la altul să fie întotdeauna un salt. Din cauza dubletelor antinomice care, pentru omul demonic, însoţesc realitatea, un fapt nu poate niciodată acoperi faptul următor după formula cauză-efect pe care o propune legea ştiinţifică. Căci un fapt nu se acoperă cu altul, decît în ceea ce priveşte progresul în direcţie al unui destin, adică realizarea unui sens ; în rest însă, fiecare acţiune generează atît urmarea firească a ei, cît şi contrariul acesteia ; aşa încît, viaţa este o necontenită debordare prin act a hotărîrilor, un fel de beţie a faptei. Aici se află terenul ideal al libertăţii, luată în sensul ei cel mai sobru : ca facultate indisolubil legată de responsabilitate. Explicaţia se ascunde în împrejurarea aparte, că omul demonic trăieşte cel din urmă lucru al acestei lumi ca o antinomie profundă, ai cărei termeni conflictuali nu se pot împăca. Din necontenita măcinare lăuntrică în care sînt angajaţi termenii antinomici rezultă pentru omul demonic o pulverizare ce se realizează mereu sub fiinţa sa, şi care-l face să se scufunde tot mai adînc în concret, căutînd delirant terenul solid al unei durabile realizări de sine. De aici, graba aceea specifică cu care omul demonic avansează prin viaţă ; căci nu e o trecere superficială, ci un zor şi un zel adînc, un instantaneu sfredelitor spre inima fiecărui lucru întîlnit. Şi tot de aici, amestecul inextricabil de tărie şi slăbiciune din care se compune un caracter : aliaj rezultat din îngemănarea contradictorie în aceeaşi clipă şi gest a puterii şi a neputinţei ; căci necontenit i se ivesc omului demonic soluţii practice, momente prielnice pentru o stabilizare, pentru o realizare deplină ; însă ele apar caracterului său scrupulos ca nişte străluciri amăgitoare :



Scanned with OKEN Scanner

propriul său delir oferă o lumină mult mai puternică decît aceste oaze ale liniştei interioare, de aceea el trece pe lîngă ele dispreţuitor. Elementul iniţial al realizării de sine pe care o urmăreşte poate fi un fapt neînsemnat, un gest oarecare, o pasiune culpabilă ; însă odată încorporat, acest element neglijabil joacă rolul firului de nisip în scoică : în jurul său existenţa se grupează atît de impecabil, în valuri de o splendoare atît de integră, încît perla visată a personalităţii scînteiază din mii de focuri orbitoare, indescriptibile.

4. Demonicul nu cunoaşte predilecţie pentru o anumită vîrstă a vieţii umane ; uneori, el intră foarte devreme în existenţa unor oameni, constituind forţa care le dă cele dintîi impulsuri spre realizarea personalităţii ; alteori, el îşi alege o personalitate împlinită, căreia-i furnizează un fel de suprastructură, care o va lumina retrospectiv. Macbeth, Richard III sînt posedaţi de demon de la început. În schimb, un personagiu ca Nero, în „Britannicus“ a lui RACINE, ilustrează cazul rar care ne arată chiar momentul cînd un om cade pradă demonicului ; căci abia în actul III, împăratul îşi descoperă „geniul“, abia după ce-şi întîlneşte demonul : pe Narcisse ; pînă în clipa aceea, viitorul incendiator al Romei era retras într-o simptomatică tăcere, ca-ntr-un cuibar unde se clocesc germenii răului. Literatura dramatică oferă însă şi exemplul contrar al unui moment acut demonic, care mai tîrziu se luminează printr-o lărgire a strîmtului spaţiu dramatic într-o vastă arie tragică. Este începutul capodoperei shakespeariene „Regele Lear“ : un demon, bun şi rău totodată, interzice Cordeliei falsele cuvinte de dragoste pe care surorile ei le debitează bătrînului tată ; îndată după aceea, demonismul Cordeliei încetează, însă conflictul, odată declanşat, se mută şi se accentuează.

Nu cunoaştem ilustrare mai desăvîrşită a modului cum demonicul poate transforma conceptul amorf de fatalitate în unul personal de destin, decît cazul literar pe care-l înfăţişează PIRANDELLO în „Henric IV“. Un individ oarecare, fără nume sau personalitate, costumat în hlamida împăratului care s-a umilit la Canossa, cade de pe cal şi înnebuneşte : se crede Henric IV, iar prietenii îi întreţin, în toate privinţele, această viaţă fictivă. Iată



Scanned with OKEN Scanner

un subiect clar de comedie, mai mult chiar : de farsă grotescă. Cu toate acestea, tragedianul italian izbutește a ieși din planul comic, acordînd eroului muțenia simbolică în care demonul îi urzește destinul. La un moment dat, acest pseudo Henric IV se trezește din nebunie ; în mod normal, el ar trebui să-și reia viața, suportînd consecințele unei absențe de un deceniu. Dar nu : demonul instalat în el, îi impune o tăcere încăpățînată, lipsită de orice finalitate, și el continuă să joace rolul de nebun. Căci concretul viu care, odată deșteptat din visul nebuniei este realizarea de sine, devine pentru el, datorită trecerii timpului imposibil de împlinit altundeva decît în planul fictiv. În aceasta constă demonismul său : că el persistă, absolut hermetic, să se dea drept Henric IV încă un deceniu ; el săvîrșește o mișcare fatală, care-l va pierde, dar singura care i se permite ; în același timp însă această mișcare transfigurează accidentul inițial al dramei, îl pătrunde cu direcția unui destin, și face posibil tragicul.

5. Demonicul se recomandă în viața oamenilor superiori ca un fel de experimentare a limitelor. Apetitul de infinit, care se declară în spiritul acestor oameni, lărgește condiția umană pînă la marginile ei ultime, pînă acolo unde nu mai stă înainte decît incognoscibilul. Întrebarea care așteaptă răspuns acum este următoarea : conduce demonicul întotdeauna la experiența supremă, la moarte ? Deși s-ar părea că această întrebare constituie o devansare nepermisă față de datele pe care ni le-a furnizat analiza demonicului, ea își are totuși rostul ei. Chiar în cazul personalității demonice indicate de Goethe, nu putem înlătura impresia că înlănțuirea bogată a operelor lor trasează în viața lor o netă direcție spre moarte. Îndată ce misiunea care incumbă, din necunoscut, acestor oameni se realizează, ei par a fi complet detașați de lumea aceasta, așteptînd numai prilejul de a pleca ; aidoma acelui joc de șanse care le-a facilitat ascensiunea, o complicitate ocultă, superioară, se formează în jurul lor, de astădată însă pentru a-i doborî. Pentru un ochi extern, fenomenul ia înfățișarea unei întorsături neașteptate, imposibil de marcat precis în timp, datorită căreia toate lucrurile ies pe dos. Creativitatea încetează, dar odată



Scanned with OKEN Scanner

cu ea se stinge și văpaia contrară care consumă clipă de clipă ființa spirituală, și omul rămîne sterp și despuiat, ca o epavă ; căderea fizică a unui asemenea trup nu mai este nici necesară, nici semnificativă, căci catastrofa s-a împlinit odată cu pierderea harului. La 18 ani, după o apariție meteorică în planul culturii, Rimbaud încetează de a mai scrie versuri, pentru a face trafic de arme în Abisinia ; misterul care acoperă restul vieții sale este un eufemism pentru prăbușirea în care esențele se amestecă și se pierd. Să nu se confunde însă această suspensie a sintezei antinomice, simptom al unei lamentabile eliberări de sub puterea demonului, cu *ratarea* care, în forma ei superioară, este unul din multiplele chipuri ale demonicului.

La oamenii cuprinși de demonismul faptei, angajați în aventura istorică, moartea ni se pare a fi o încheiere ineluctabilă. Prin respirația lor străbate o altă respirație mai largă, rece ca o fîlfîire funestă de aripă. Fenomenul fizic al morții violente care însoțește viața lor, acea sfîșiere profanatoare a superbului corp viril, marchează, pe alt plan, încetarea unui miracol, căderea în dizgrația demonilor.

Omul demonic, conceput ca sinteză antinomică vie, își descoperă în momentul morții realizarea supremă. „Au moment de la mort l'homme se trouve à la pointe extrême de la synthèse ; l'esprit pour ainsi dire ne peut être prsésent ; car, ne pouvant mourir, il doit cependant attendre, puisqu'il faut bien que le corps meurt“ [1].

6. Într-un anume sens, spiritul omului demonic așteaptă continuu ca trupul să moară ; căci toată activitatea spirituală nu este altceva pentru un asemenea om, decît o crispare insidioasă, o tatonare a confiniilor tanatice. De aceea moartea unei atare personalități nu este un accident : ea a fost de nenumărate ori prefigurată în numeroasele gesturi de cutezanță care au adus omul pe culmi. Mai curînd începe aici mirarea asupra întîrzierii cu care prăbușirea, necontenit riscată și invocată, se întîmplă. Căci, privit în timp, demonicul înseamnă întreruperea continuității : subitul. Fie că e vorba despre un

[1] S. KIERKEGAARD : *Le concept de l'angoisse*, nota 1, p. 134-135.



Scanned with OKEN Scanner

geniu demonic, sau despre un personagiu istoric, fictiv sau real, fapta lor constituie o oprire a desfăşurării firești, o discontinuitate, este oarecum înrudită cu Fapta supremă care înseamnă sfîrşitul unei existenţe, începutul altei existenţe. Demonicul sparge fluxul temporal, se iscă în el ca un obstacol care strămută energiile din albiile lor. Revoluţia, crima, capodopera, aventura, sînt toate materializări ale subitului care se declară odată cu omul demonic. De aceea nu moartea agentului este accident, ci mai curînd naşterea lui. Apariţia omului demonic este excepţie, abatere ireductibilă de la lege, pe care natura o plăteşte scump, căci în sînul ei se ivesc simptomele unei boli incurabile : cultura. În acelaşi timp, apariţia demonicului în om înseamnă transgresiune a generalului, a sferei morale ; persoanele demonice, ca şi persoanele religioase, se situează deasupra eticului, într-un raport absolut cu Absolutul, căci rădăcinile lor sînt implîntate în paradox. Kierkegaard, la care cele două problematici stau ca feţele unei monede, spune că din paradoxul demonic nu se poate ieşi decît prin paradoxul divin ; căci raportul negativ pe care-l are demonicul cu Absolutul (individul se află în păcat şi are neliniştea binelui), trebuie răsturnat : lucru pe care nici o morală nu-l poate realiza, numai credinţa care-l proiectează în apropierea lui Dumnezeu.

### Cîteva concepte în legătură cu demonicul

1. Diferitele faţete ale fenomenului demonic nu izbutesc să se ordoneze, pentru inteligenţa care ar dori o analiză exhaustivă, decît ca un prag interzis : rădăcina comună, în care bănuim că aspectele lor contradictorii se reconciliază, este o regiune impenetrabilă cu raţiunea. O trecere în revistă a diverselor manifestări ale demonicului este suficientă pentru a conchide asupra *iraţionalităţii* care se exprimă în el. Ca principiu vital expresiv, care sfîrşeşte prin a distruge organismul în care se află



Scanned with OKEN Scanner

încorporat, demonicul înfăţişează fluxul intim, absolut inanalizabil, care caracterizează fiinţa vie ; orice încercare de a capta acest curent viu, în schemele gîndirii raţionale, echivalează cu o operaţie vitregă de tăgăduire a mişcării, cu o sofisticare ce falsifică realitatea ; numai intuiţia poate surprinde, în pura sa devenire, această energie preţioasă. Dincolo de planul biologic, psihologia situează demonicul în subsolul activităţii sufleteşti, în inconştient. Intenţia care se trădează în această localizare este aceea de a conferi demonicului un caracter aparte, superior facultăţilor conştiente ale spiritului ; dar, în acelaşi timp, este intenţia de a-i acorda un caracter ocult, care scapă discriminărilor şi calculelor intelectului. Tot ceea ce nu poate fi disecat şi înţeles în lumina rece a raţiunii se refugiază în inconştient ca într-o zonă privilegiată. Voinţa, ca propulsor şi agent eficace al acţiunilor umane, precum şi talentul, ca condiţie a creaţiei artistice, se refuză examenului raţional : ele izvorăsc din profunzimile necercetate ale sufletului. Demonicul, captînd aceste energii, ni se arată, pentru a doua oară, iraţional în esenţa sa. Arta, ca obiectivare a unui misterios proces sufletesc, despre care creatorul însuşi nu are decît fulgurante intuiţii, include un sîmbure iraţional. Acel element necategorial, care se arată impermeabil faţă de orice investigaţie raţională, care constituie caracteristica şi valoarea proprie a unei opere artistice, este ca o „pilulă“ de demonic : contemplaţia, degustarea estetică, dizolvînd oarecum învelişul material al artei, eliberează această forţă captivantă şi se pierde într-un efect *sui generis*. Dar demonicul îşi dezvăluie caracterul iraţional nu numai în funcţiunile şi rezultatele acţiunii umane, ci şi în sinteza tuturor acestora, în destinul insului uman excepţional.

Faptul de a fi altfel, faptul de a se singulariza, deci de a poseda învestitura unui coeficient calitativ, este, în sine, inexplicabil, iar circumscrirea sa se face întotdeauna, în mod semnificativ, prin formule vagi. Dar nu numai poziţia omului superior, ca dat primordial ontologic, este ininteligibilă, ci însăşi desfăşura-



Scanned with OKEN Scanner

rea existenței sale debordează cadrele înțelegerii raționale. Demonicul singularizează omul, făcînd din el tip superior de umanitate, dar, în același timp, îl individualizează : face din el personalitatea cutare. Funcția irațională a demonicului se reliefează deci în împrejurarea că dă individului uman un nume propriu, ca indice axiologic. Sesizarea unei asemenea realități nu se poate lipsi de consecințe dincolo de sfera umană ; ea îndeamnă la afirmații generale. În sensul acesta, putem spune că demonicul exprimă o rînduială cosmică ; mai bine zis, el se constituie ca un fundal pe care o anume ordine se desprinde, se lasă captată de formulele rațiunii ; ca atare, el indică substratul irațional al existenței. Manifestările sale contradictorii, antinomice, lasă deschisă perspectiva unei despicări interioare a lumii, a unei structuri tragice a ființei, care se pierde într-un infinit de nepătruns.

2. Ca forță antinomică superioară, demonicul nu este altceva decît însuși *divinul,* căci el posedă net caracterele pe care Rudolf Otto [1] le-a identificat în structura irațională a *Numinosului,* și nu permite decît circumscrierea quasi-negativă „das ganz Andere". Dincolo de manifestările sale, care se anulează reciproc, sau în imposibilitatea unei sinteze a acestora, demonicul se acuză ca o uimitoare pecete virgină. Reacția individului uman față de această realitate de nepătruns este un complex afectiv care cuprinde : înfiorare, frică, teroare, mirare, stupoare, fascinație, respect, energie. Dar aceste sentimente definesc tocmai reacțiunea omului față de *sacru.* Atitudinea religioasă consistă în prezența insului uman în fața unui „mysterium tremendum", care-i desființează entitatea proprie, silindu-l la umilință, la sentimentul autodeprecierii. Cu toată această identitate, care se oferă parcă de la sine, între demonic și numinos, ne întrebăm dacă nu este posibilă o oarecare distincție. Socotim că deosebirea nu se poate indica, atîta timp cît considerăm prezența omului în fața fenomenului demonic, pentru a o compara cu prezența omului în fața fenomenului divin : obiectivitate, adică exterioare conștiinței, ambele fenomene

[1] Cf. Rudolf Otto : *Das Heilige,* 1917.



Scanned with OKEN Scanner

prilejuiesc comportamente identice. Dacă însă privim reacţia unui ins demonic şi reacţia unui ins religios, faţă de propria lor situaţie şi persoană, deosebirea se pronunţă. Omul religios, copleşit de fenomenul divin, îşi pierde fiinţa în sentimentul unei dependenţe totale, în trăirea unei umilinţe nefireşti, insuportabile dacă credinţa nu i-ar fi desfiinţat complet registrul pasional. Omul demonic se arată însă lipsit tocmai de pasiunea credinţei : toate celelalte sentimente izbucnesc tiranic, îl zguduie, concertul lor dă naştere în sufletul său disperării, mod pasional prin care cunoaşte infinitul. De aceea, omul demonic nu cultivă sentimentul deprecierii de sine, ci orgoliul, trufia, cutezanţa. Desigur, el se simte stăpînit de o forţă străină, ininteligibilă, dar nu cu sentimentul că e identic cu ceilalţi semeni în nimicnicie, ci cu sentimentul că e un privilegiat unic. Amîndoi au intuiţia că sînt aleşi : Sfîntul, pentru a se umili şi a preamări, iar demonicul, pentru a cuteza şi a defăima, — atitudini net diferite, care definesc două tipuri de umanitate. Iraţionalul divin conduce aşadar la anihilarea voinţei personale, în timp ce iraţionalul demonic o potenţează, făcînd din ea izvor inepuizabil al riscului.

3. Nu o singură dată subliniază Goethe coeficientul *magic* al personalităţilor demonice : puterea fascinatorie care le însoţeşte, eficacitatea neobişnuită a actelor, vraja care pluteşte în jurul obiectelor şi operelor lor, alcătuiesc neîndoios un nimb magic. Înrudirea dintre cele două fenomene este de altfel evidentă. În studiul său asupra gîndirii magice, Lucian Blaga ezită între o putere magică şi între o substanţă magică, operînd o minuţioasă descriere a modurilor în care gîndirea umană înglobează un atare material. „De reţinut mai întîi este că puterea sau substanţa magică nu se aseamănă aidoma cu nici o putere şi cu nici o substanţă obişnuită. Conceptul puterii sau al substanţei magice este un concept iraţional în sine“ [1]. Aspectele care pledează pentru iraţionalitatea magicului sînt următoarele : se transmite unui alt lucru sau fiinţă

[1] Lucian Blaga : *Trilogia valorilor*, Bucureşti, 1946, p. 281.



Scanned with OKEN Scanner

fără a scădea la purtător ; se transmite la distanță fără a atinge lucrurile sau ființele ce ocupă spațiul intermediar ; e total prezent și numai într-un fragment al purtătorului ; dispare prin anulare, nu prin dispersiune, datorită unui act provenit de la o contraputere magică. În plus, magicul, care propriu-zis nu e nici fizic, nici psihic, are un comportament psihoid : transmisiunea sa naturală, nedirijată (încă o caracteristică ireductibilă a sa) are loc după regulile psihologice ale contiguității, analogiei și contrastului. Nu este greu de observat că unele din aceste aspecte corespund, altele nu, demonicului. Totuși, fenomenul care ne preocupă își cîștigă un profil propriu, îndată ce ne dăm seama că manifestările sale sînt mult mai capricioase decît ale magicului. Niciodată nu vom putea formula reguli de comportare pentru demonic, deși, sau poate tocmai pentru că el aparține în mod eminent spiritului ; în schimb, firește, demonicul va participa la toate desmințirile pe care magicul le ridică în dauna legilor fizice ale materiei. Pe de altă parte, orice lucru sau ființă poate avea sau obține o sarcină magică ; mai mult, magicul e o constantă a oricărei culturi ; demonicul însă este apanajul unor lucruri și ființe aparte, aproape enumerabile. La o primă formulare, demonicul se arată așadar mai restrîns decît magicul : el posedă un organ selectiv care-l face să manifeste preferințe pentru anume realități. Impresia aceasta se întărește dacă examinăm demonicul în raport cu polivalența magicului. După filozoful român amintit, ideia magicului ar poseda următoarele funcții : ontologică (rol fixativ al existenței umane în orizontul misterului), cognitivă (rol locotenent de multiple și varii necunoscute), pragmatică (indice de orientare în „complexele empirice"), vitală-sufletească (creatoare a unei lumi prielnice sufletului uman ca atare), poetică (element al marei poezii), religioasă (substanță sau putere din care derivă sacrul)[1]. Dintre acestea, ni se pare că demonicul participă insistent la funcțiile ontologică, religioasă și îndeosebi vitală-sufletească. În

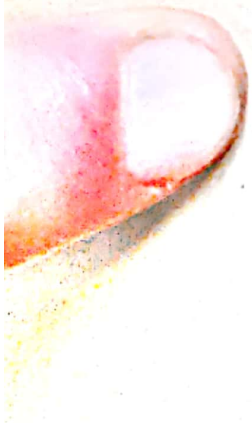
[1] Lucian Blaga : *Trilogia valorilor*, p. 341.



Scanned with OKEN Scanner

ceea ce privește funcția cognitivă sau poetică, demonicul nu le îndeplinește, decît considerat în profunzimile sale, acolo unde nu mai poate fi diferențiat de magic.

Eficacitatea omului demonic, acea depășire prodigioasă pe care faptele sale o realizează față de propriile lor determinări înseamnă o imixtiune magică ; după cum valența demonică a unei arte (muzică, poezie) se datorește de asemenea unor elemente magice. Fără a putea distinge dacă demonicul este un component al magicului, sau dacă fenomenele, în isvorul lor vag, irațional, sînt independente, îndrăznim a susține că există manifestări magice lipsite de calitatea demonică, dar nu există manifestări demonice fără un anume dozaj, o sarcină magică.



Scanned with OKEN Scanner

# Tragic și demonic în istoria tragediei

## Tragic și demonic la Eschil

1. Pentru justificarea afirmațiilor de mai sus, investigația noastră își propune o îndoită atenție : odată, pentru a identifica în fiecare epocă istorică prezența paralelă a simțământului tragic alături de ideia trăită a demonicului, ambele contribuind, ca elemente de dozaj, să stabilească „Weltanschauung"-ul timpului respectiv ; a doua oară, pentru a surprinde expresia acestei concepții despre lume în cristalizarea ei artistică, în tragedie. În măsura în care sentimentul viu al tragicului și demonicului consumă sufletul unei epoci, în măsura în care realizarea artistică a unui erou tragic nu se poate dispensa de trasarea unor caracteristice demonice, adică de construirea unei psihologii speciale, teza noastră se va dovedi justă.

Tragedia apare în secolul V a. Chr., cu Eschil, însă sentimentul tragicului este mult mai vechi în sufletul elin. Afirmația aceasta a fost formulată răspicat de Iacob Burckhardt. Miturile și legendele poporului grec, încărcate de un dens pesimism, dovedesc trăirea ideii tragicului ca substrat irațional al existenței, și în același timp exemplifică abundent trăirea ideii demonicului ca forță divină intermediară. Ocupîndu-ne de autorul „Orestiei", cercetarea noastră ancorează deci, nu la țărmul de unde pornește mișcarea tragică, ci pe parcursul unei evoluții : la cea dintîi realizare artistică în care cele două fenomene



Scanned with OKEN Scanner

se împletesc în mod inextricabil. Este îndeosebi admisă, ca o specificitate a teatrului eschilian, prezența tutelară, deasupra personagiilor scenei, a unor realități transcendente, nu simple idei abstracte, ci entități vii, dotate cu toată căldura și conturul pe care originea religioasă a tragediei le implica. Noțiuni ca Moira, Nemesis, etc., nu sînt formule vagi, ci primesc la Eschil valori reale : ele constituiesc singurele forțe active ale universului. Omul se află, datorită lor, angajat într-un conflict cu destinul.

2. Dacă examinăm personagiile celei dintîi tragedii (dintre cele care ni s-au păstrat), „Suplicantele", identificăm elementul demonic în tendința acută spre lărgirea veleităților individuale. Fără îndoială, eroinele tragediei schițează gestul interior de a se supune, de a accepta o finalitate ideală, ca prin ea să scape de desfășurarea implacabilă a legilor universului. Dar tocmai în acest moment se indică, atît demonicul, cît și tragicul. Demonicul izvorăște din faptul că teleologia care fascinează personagiile nu este una morală, a generalului, ci una a individualului, accidentală, demonică ; iar tragicul luminează splendid și funebru această situație, căci personagiul, devenit erou, datorită aproprierii unei teleologii ideale, se prăbușește totuși sub legile universului pe care voia să-l depășească. Danaidele sînt pradă unui demon : aversiunea față de bărbați. Registrul lor psihologic, pe scenă, cultivă îndeosebi spaima, ca sentiment fundamental. Ele imploră zeii să pedepsească lipsa de măsură masculină, legendara agresivitate posesivă a bărbatului, fără a-și da seama că ele însele dovedesc o egală lipsă de măsură, pretinzînd sfera imensă și goală a unei libertăți sterile. Întinse la maximum, revărsate, atît pretenția masculină cît și cea feminină sînt idealizări excesive, *telos*-uri particulare, accidentale. Nemesis, Dreptatea, concepută ca un exercițiu care aplică pedeapsa și răsplata, dar ca un exercițiu real, făcut de o mînă antropomorfică, va lovi și pe Egipteni și pe Danaide. Aici zace tragicul acestor fecioare intransigente : că generalul, pe care ele îl invocă drept judecător, le va nimici pe ele însele, — posibilitatea de a-l invoca fiind condiționată de prealabila lor situare în afara lui. Nodul tragic, teoretizat de Scheler, este aproape realizat. Că atare struc-



Scanned with OKEN Scanner

turi atestă germenele demonic, ni se pare evident ; pentru sceptici atragem atenţia asupra împrejurării, deosebit de semnificative, că evoluţia psihologică a fiicelor lui Danaos culminează în ameninţarea că se vor spînzura de statuile zeilor, dacă nu li se va asculta rugăciunea : expresie care designează pragul tipic al demonicului, sfidarea, virtualitatea defăimării. Cît de departe se află paroxismele lor, de preceptul lui Solon : „Nimic prea mult, nici cu Zeii“ ! În „Suplicantele“, demonismul aparţine sexelor înseşi : masculinului şi femininului, ca entităţi potrivnice.

3. „Perşii“ nu ne duce mai departe în descoperirea liniilor demonice ale eroilor eschilieni, însă prilejuieşte alte distincţii. Personagiul de prim plan, eroul tragic e Xerxes, şi el suferă de acelaşi morb orgolios ca şi cele 50 de fecioare sălbatice : lipsa de măsură. Darius spune limpede : „Căci trufia cînd se coace poartă spicul greşalei şi din ea nu se culege decît un seceriş de lacrimi“. Ceea ce ni se dezvăluie, într-o lumină vie, datorită acestei piese, este vecinătatea religioasă a cîmpului în care se mişcă eroii : aventura nebunească a regelui persan (ca expresie a tiraniei, a despotismului, care pentru democratul Eschil era o culpabilă demonie politică) lezează nu numai spaţiul grec, ci spaţiul unde sălăşluiesc zeii. Atacul pe care barbarul îl dă împotriva Greciei este prezentat ca o tentativă de a răni patria zeilor, ca o impietate. Nu numai sfera generalului este prejudiciată, ci însăşi sfera divinului. Vina se indică dintr-o dată în caracterul ei esenţial de *asebie*, căci sfera morală, generalul, este pentru Eschil pragul însuşi al divinităţii, şi nu o simplă convenţie. Nu se poate nega tendinţa politică a piesei : în faţa despotismului persan, subliniat de regina Atossa, care se defineşte ca vină faţă de condiţia umană (prin lipsa de măsură) şi faţă de condiţia divină (prin profanarea spaţiului sacru), se ridică democraţia elină, ca tip de umanitate. Pentru a accentua armonia cetăţilor greceşti, Eschil ascunde numele eroului de la Salamina : anonimat semnificativ, opus tendinţei spre individualizare, spre realizarea de sine a regelui şi şefilor persani. Dacă în „Suplicantele“ planul divin era îndepărtat, şi sub el se căsca posibilitatea unei acţiuni umane cu aparenţe de libertate, în „Perşii“ lumea de aici şi lumea de dincolo sînt puse faţă în faţă, într-o determinare strictă.



Scanned with OKEN Scanner

Darius, care apare dintre morți, să proclame acest adevăr, face antiteza și fuziunea deosebit de clare. Tragicul poporului persan este tragicul lui Xerxes ; el nu constă în a face, în mod *întîmplător*, un act nelegiuit, o impietate ; tragicul suveranului despot stă în faptul de a comite, în mod *necesar*, o asebie : despotismul său nu se poate declara decît ca vină față de cosmosul elin. Lumea este despicată în două ; încercînd să se realizeze, Xerxes rănește emisfera elină ; iar tragicul izbucnește dureros, căci însuși Darius, de dincolo de vămi, trasînd limitele umanului, susține ordinea inamică. Xerxes, rege persan despotic, se află în vină prin apoziție.

4. Funcțiunea total determinantă pentru existența umană a unui implacabil destin, se manifestă în „Cei șapte în fața Tebei" cu o acuitate tipică artei lui Eschil. Oamenii se descoperă, în infima lor libertate, ca instrumente aproape iresponsabile ale acestei forțe transcendente, care năruie succesiv generațiile unei familii. Vina, existentă undeva la izvor, se scurge prin tot neamul, particularizîndu-se cu fiecare protaganist. Căci nici unul dintre descendenții acelui străvechi culpabil nu este complet nevinovat, ci întotdeauna greșeala ancestrală se colorează prin ivirea unui delict personal, care definește noul mădular al stirpei blestemate. Responsabilitatea nu este, deci, numai una hereditară, ci și una care se cîștigă zi de zi ; după cum destinul nu e simplu capriciu divin, ci justă distribuire a recompenselor. Odată cu urgia unei întregi familii, determinată de o vagă nebunie amoroasă a bunicului său Laios, Eteocle moștenește un blestem de la tatăl său : dictatul zeilor, care singur ar fi fost suficient, se completează cu imprecația paternă. Totuși, în compoziția tragediei, mai era necesar un element care să cauzeze mișcarea tragică : el apare prin obstinația lui Eteocle de a lega soarta Thebei de soarta sa proprie. Tragicul care respiră în această piesă este tragicul părăsirii, al căderii singuratice. Pe plan uman, aici unde forțele își măsoară întreaga lor strălucire, conflictul în care se află Eteocle și Polynike este un conflict politic, pentru stăpînirea Tebei. Acesta e însă o simplă aparență. În mod real, antagonismul lor este organic, iremediabil ; el își are originea într-o persecuție a zeilor care



Scanned with OKEN Scanner

urmărește întregul neam Labdacid. Cetatea, suveranitatea sînt numai ocazii umane, pentru ca prăbușirea să se insereze în concretul terestru. Intenția lui Eteocle de a solidariza cetatea cu cauza sa, — intenție victorioasă în clipa cînd tînărul rege disciplinează corul femeilor și se impune ca șef ce trebuie ascultat, — se dezvăluie în toată zădărnicia sa, căci frații vrăjmași se ucid reciproc, dar Teba este salvată. Principial vorbind, nu există un asediu real împotriva cetății, ci numai o conspirație divină împotriva descendenților lui Laios. În clipa cînd mesagerul anunță că frații au căzut, el adaogă că orașul e salvat de sub jugul robiei : căci întregul pămînt elin se desolidarizează de Eteocle și Polynike, lăsîndu-i cumplit de singuri, în spațiul lipsit de aer al mîniei divine, înghețați în îmbrățișarea lor fratricidă. Acum se dezvăluie urzeala invizibilă, dar îndurată intens a destinului, care a furnizat vrăjmășiei dintre frați prilejuri concrete, pretexte imediate, care se despart însă de ei, ființează separat, dăinuiesc chiar după moartea lor. Prezența acestor mobile, adevărate curse ale destinului, oferă eroului iluzia libertății, teritoriul în care brațul său se încoardă activ, momentul pentru entuziasm. Eteocle eternizează un asemenea moment. Pornind la luptă, expresia sa psihologică nu e lipsită de anume avînturi demonice. „Il sort ainsi, dans un élan fratricide d'enthousiasme guerrier et de dévotion patriotique où se mêlent si étroitement les passions les plus nobles et les plus criminelles, et qu'il vous apparît soudain, comme l'émouvant symbole d'une humanité inquiète, éternellement ballotée entres des instincts dont elle ne sait plus s'ils sont vertu ou crime, et qui a inventé le sacrifice pour se justifier à ses propres yeux et racheter les éléments impurs qui concourent à nourrir en elle l'énergie", spune Paul Mazon, traducînd pe Eschil. [1]

5. Cu „Prometeu înlănțuit" ajungem la una dintre cele mai plastice reprezentări ale demonicului. Eroul nu mai este un caracter uman, ci un purtător calificat al forței demonice : un titan. Precedîndu-l în timp, ajutîndu-i instaurarea pe tronul olimpic și promițînd să asiste la declinul lui Zeus, Prometeu se constituie ca expresie însăși

[1] Apud Alice Voinescu : *Eschil*, București, 1946, p. 122-123.



Scanned with OKEN Scanner

a demonicului : forță divină impersonală, pe al cărei fond se ivește basorelieful zeilor dotați cu personalitate. Noțiunea de titan închide în sine calitățile învrăjbite ale demonicului, căci posedă trăsătura pozitivă de a fi deținătoarea puterii divine originare, dar și pe cea negativă, de a se constitui ca imperiu opus ordinei actuale. Prometeul lui Eschil desfășoară o întreagă psihologie demoniacă. În timp ce este ferecat de Kyatos și Hephaistos, batjocorit și compătimit, titanul tace : muțenia sa vine din dispreț pentru călăii săi, dar și din natura sa de a-și aduna energiile prin claustrare. Aici atingem o distincție esențială : zeul se manifestă vorbind, demonicul este însă mut, hermetic. Momentul tăcerii definitorii este întrecut imediat de momentul sfidării : amîndouă au ceva negativ : primul pentru că este plin, al doilea pentru că este gol. Totuși, ele izbesc și repercutează din două limite ale existenței ; între aceste limite, sufletul lui Prometeu aleargă fără astîmpăr. Treptat forma goală a sfidării se umple cu conștiința valorii proprii, și personalitatea se rotunjește, modelată pe dinăuntru. Procesul se desăvîrșește pe măsură ce se schimbă vizitatorii celui înlănțuit : acest du-te-vino subliniază singurătatea împietrită a demonicului. Nimic mai tipic pentru strălucirea intransigentă a personalității demonice, decît această fixare, această grozavă țintuire a titanului. În timp ce totul se schimbă pe dinaintea sa, Prometeu se imobilizează, într-o poziție singulară, ca un punct în jurul căruia se rotește universul. Okeanos, Okeanidele, Io, Hermes, cataclismul, alcătuiesc devenirea universală, capriciile lui Zeus ; în fața acestora, titanul stă nemișcat, într-o crispare acută a sinelui propriu. Încordarea supremă este conținută în anunțarea unui eliberator, care va nimici pe Zeus, învățîndu-l deosebirea dintre „stăpînire“ și „servitute“. Profeția are menirea de a accentua imobilitatea demonicului : ea pornește de la începuturile civilizației și se termină cu prăbușirea Olimpului, dar întreg acest timp nu e pentru Prometeu devenire, ci imens bloc prezent. O cît de mică familiaritate cu mitul respectiv, indică punctul slab, fisura care se deschide în acest edificiu lăuntric al titanului, locul geometric al tragicului : eliberatorul va veni, dar el nu va fi și adversar al lui Zeus, căci



Scanned with OKEN Scanner

profeţia este ipotetică. Geniul lui Prometeu nu este prin aceasta prejudiciat. Necontenita schimbare a rosturilor lumeşti va izbuti, de-a lungul veacurilor, să formeze acea combinaţie care anulează ivirea unui fiu al zeiţei Thetis cu Zeus sau Poseidon, şi în felul acesta ordinea Olimpului nu va mai fi periclitată. Pentru noi, posibilitatea ca Prometeu să devină erou tragic este condiţionată de posibilitatea unei neîmpliniri a profeţiei sale, căci momentul previziunii descoperă inima personalităţii divine a titanului. Ce altceva poate risca un nemuritor ? Cum ar putea fi, altfel, angajat nucleul fiinţei sale ? Profeţia lui Prometeu îl pune dintr-o dată într-un dublu conflict : cu Zeus, şi cu Moira, acea desfăşurare implacabilă, care tronează dincolo de Olimp. Atingînd această realitate ultimă prin dezvăluirea secretului viitorului, titanul se lasă tentat de demonul său interior. În acel moment el devine tragic, căci nici un material nu poate conţine un asemenea secret. Prometeu e tragic, nu prin faptul că suferă, ci prin faptul că vorbeşte. Gustul amar al aventurii sale otrăveşte o constatare metafizică : Absolutul poate fi atins, dar nu poate fi comunicat. E, de altfel, unica posibilitate, ca un titan sau zeu să devină tragic.

6. Dacă poarta prin care un zeu poate intra în patria tragicului este extrem de strîmtă, omul în schimb atinge acea zonă privilegiată în mod firesc. Că tragicul se constituie în şi pentru umanitate, o dovedeşte „Orestia". Nicăieri umanul nu este mai intim învăluit în fenomenalitatea tragică şi demonică decît în această unică trilogie completă care ni s-a păstrat din opera lui Eschil. Motivul previziunii tragice este reluat, într-un exemplar uman, în personajul Cassandra. Profetul, cînd este om, poate deveni tragic nu numai ca profet mincinos, cum am văzut cazul titanului Prometeu. Condiţia tragică supremă a profetului constă în a-şi vedea propria sa moarte : actul său, act de plenitudine spirituală, cuprinde atunci în sine o surpare, un abis.

Agamemnon, Clitemnestra, Oreste, sînt la fel de vinovaţi, la fel de tragici. Identitatea, repartiţia egală a atributelor încetează numai în ceea ce priveşte demonicul. Sărac în conţinut demonic, pînă aproape de dispariţa to-



Scanned with OKEN Scanner

tală a substanței, este regele Agamemnon : interesul *colectiv* al oștirilor eline, care a pretins moartea Iphigeniei, aruncă pe al doilea plan finalitatea particulară a faptului armat (Grecii se îmbarcau să pedepsească un rapt erotic, consimțit de victimă !), și-l integrează pe rege în sfera generalului. În fața unei vine care se diluează dacă ținem seama că Diana o salvează pe Iphigenia, regina vădește un demonism pronunțat : ura împotriva soțului este la ea necruțătoare, perfidă, calculată. Cu toate acestea, coarda cea mai gravă a realității sufletești demonice o atinge numai Oreste : crima sa, matricidul, este fără pereche. În comparație cu crima lui Agamemnon, crima Clitemnestrei și crima lui Oreste sînt lipsite de finalitate : ele nu urmăresc realizarea unui ideal exterior, n-au un telos obiectiv, ci tind la realizarea de sine. Ele se descoperă în latura lor demonică prin simplă indicație genetică : în timp ce actul regelui e dictat de datorie, al reginei izvorăște din ură, al fiului din răzbunare. Dacă introducem criteriul moral, observăm că toate sînt la fel de juste : fiecare vrea să restaureze dreptatea. Aceasta înseamnă că criteriul respectiv nu ne poate ajuta să le gîndim decît ca integrate unei voințe transcendente, ca etape ale unui destin. În perspectiva noastră, toate ilustrează același proces demonic de situare în afara generalului, de izolare plină de cutremur în care personalitatea se coace din ce în ce mai cumplit ; fiecare erou execută aceleași mișcări interioare, însă poziția sa e diferit colorată, după pasiunea care o prilejuiește.

Fatalitatea care se îndeplinește în „Orestia“ se desfășoară larg, pe parcursul unei trilogii, prin generații. E un fel de cascadă, în care ideia, necontenit variată, a crimei se rostogolește ca o pată incandescentă prin sufletul unei familii, consumînd fibrele cele mai tainice. Forța superioară, care guvernează la modul capricios universul întreg, trăiește în fața noastră, sub forma, vizibilă parcă, a vinei care umblă prin lume, se scurge prin generații, în căutarea celor mai alese exemplare ale umanității. Tragicul care se exprimă în aceste caractere este pecetea unei anumite structuri a existenței, a unei legi ineluctabile a condiției umane. Ideia tragicului se dezvoltă aici ca un vierme metafizic, alimentîndu-se din sentința după care nimeni



Scanned with OKEN Scanner

nu poate judeca fără a fi judecat. Efortul omenirii de a-şi alcătui şi consolida un edificiu de norme, valabil în planul concret, este minat la însăşi temelia sa. Căci Agamemnon faţă de seducătorul Paris, Clitemnestra faţă de lealul Agamemnon, Oreste faţă de pătimaşa Clitemnestra, corul faţă de răzbunătorul Oreste, nu se pot constitui, rînd pe rînd, ca judecător absolut, fără a deveni în acelaşi timp vinovaţi de o crimă şi mai mare. Scheletul antinomic al materialului cu care operează omul, structura iraţională a celor mai elevate acte ale sale, se dezvăluie în mod teribil în inevitabilitatea cu care fiecare acţiune şi valoare se însoţeşte de contraacţiunea şi contravaloarea sa. Chipul lumii, aşa cum se răsfrînge din acest conflict de nerezolvat, este acela al unei necontenite surpări lăuntrice, în al cărei vertigiu oamenii îşi procură iluzia şi energia unei demnităţi spirituale.

7. Oreste e privit ca prototipul eroului tragic eschilian şi trebuie să recunoaştem că, excepţie făcînd deznodămîntul, acest prinţ întruneşte toate condiţiile tragicului. Din punctul nostru de vedere, evoluţia spre catastrofa totală a lui Oreste este de neînlăturat. O succintă rememorare a faptelor, însoţită de o justă interpretare, ne conduce în faţa unei bariere imposibil de trecut. Oreste e un tip demonic. Dincoace de planul transcendent al voinţei impersonale a destinului, crima lui este un act de răzbunare. Oricît s-ar insista asupra faptului că prin uciderea mamei criminale se face dreptate, argumentele sînt neputincioase, în faţa impetuozităţii cu care fiul omoară : braţul său e încălzit de dorinţa de a răzbuna, iar justificarea etică vine „après coup“, abia cînd spiritul se opreşte nedumerit în faţa cadavrului. Oreste nu se află în sfera generalului, a moralului, ci într-un raport privat cu un absolut alcătuit din sentimentul fierbinte, crescut odată cu sine, al răzbunării. În sensul acesta, nimeni în lume nu-l poate înţelege, nici măcar corul, ale cărui opinii sînt schimbătoare ; căci el se află în afara oricărei etici. Principial, Oreste e un mare izolat. Chiar şi Electra cultivă ideia unei restaurări a dreptăţii, şi aduce numai o înţelegere psihologică pentru frate (la Giraudoux, lucrurile stau tocmai invers). În mod real, mărturisindu-şi intenţia, Oreste nu



Scanned with OKEN Scanner

poate obține aprobare din partea corului, fiindcă acesta gîndește actul sub categoria justiției, ca o răsplată dreaptă, în timp ce crima plănuită ascunde oamenilor obișnuiți cealaltă față, monstruoasă. Îndată după ce o săvîrșește, Oreste își dă seama de lucrul acesta : el simte că aprobarea dată de cor este falsă, și nu-l mai mulțumește ; el simte că eticul nu-l mai încape, că încercarea de a se integra unei ordine umane convenite a eșuat ; el nu intră firesc decît în ordinea irațională a destinului. El însuși nu se mai înțelege, după cum n-a înțeles datoria de a-și ucide mama, decît ca impuls vag, elementar. Singurătatea sa e absolută, și ea se datorește tocmai unui act prin care spera să se reconcilieze cu generalul. Nedumerirea sa, dacă a fost sau nu în drept să ucidă, nu este o criză morală, ci o criză a personalității : este nedumerirea unei individualități eminente care se surprinde, dincolo de orice general, incompatibilă funciarmente cu orice exercițiu etic, ca o pradă fragilă a întîmplătorului. Incapabil de a se judeca, Oreste acceptă vina. Prin aceasta devine el erou : căci a accepta vina nu înseamnă a fi *realmente* vinovat, ci înseamnă a acționa *ca și cînd* ar fi vinovat, deci a risca, a accepta responsabilitatea. Valoarea pe care o realizează Oreste este inima însăși a unei personalități accidentale, ininteligibile pentru oricine altul. Din perspectiva noastră, vedem două posibilități prin satisfacerea cărora Eschil ar fi putut sculpta caracterul lui Oreste într-un cristal și mai limpede. Mult mai demonic ar fi fost fiul Clitemnestrei dacă, după crimă, ar fi suferit, nu pentru că a făcut-o pe nedrept, ci pur și simplu pentru că și-a ucis mama : eticul ar fi fost, deci, în ochii lui o simplă convenție jalnică, în fața căreia s-ar fi ridicat raportul personal absolut al sentimentelor filiale. Prin aceasta, totodată, el ar fi devenit mai tragic, căci catastrofa ar fi fost inevitabilă : nici un areopag uman, nici votul zeiței Pallas, n-ar fi putut înlocui sentimentul definitivei rupturi care s-a declarat în lumea sa interioară odată cu matricidul. Soluția pe care o dă însă Eschil, în „Eumenidele", este un final religios : omul demonic, izbăvit și absolvit de urmările faptei sale, este salvat în divinitate, pentru că acolo și de acolo se hrănește noua sa pasiune : credința.



Scanned with OKEN Scanner

8. „Orestia“ lămureşte planurile multiple, suprapuse, ale universului eschilian. Planul cel mai înalt îl formează substanţa divină impersonală, Moira, ale cărei decrete iraţionale sînt expresia pură a capriciului, a accidentalului ; impresia de arbitrar este totuşi redusă, în spectator, prin faptul că decretele vizează o familie întreagă, şi că, în constituţia piesei, ele sînt identice cu datele, cu premizele autorului, pe care convenţia tacită a artei o acceptă dincolo de orice discuţie : „Si Eschil proteste contre l'idée d'une Nemesis qui, dans chaque maison, compenserait obligatoirement la prosperité par le malheur, c'est pour lui substituer celle d'une prosperité ou d'un malheur continus que détermine fatalement l'initiative d'un archégète ; dans une race maudite, les dieux produisent à chaque génération la volonté du mal qui engendre le crime et le châtiment“. [1]

Sub această boltă, se situează lumea zeilor, ca instrumente luminate ale voinţei de nepătruns a Moirei : univers de filtrare, care, imitînd universul uman, furnizează posibilitatea unei interpretări antropomorfice a decretelor superioare ; prin limpezimea acestei lumi olimpice, în care se mişcă acei oameni idealizaţi numiţi zei, fondul întunecos al existenţei poate fi privit, suportat şi chiar explicat. Teza aceasta aparţine lui Nietzsche. „Ce trouble extraordinaire en face des puissances titaniques de la nature, cette Moïre trônant sans pitié au-dessus de toute connaissance, ce vautour du grand ami de l'humanité, Prométhée, cet horrible destin du sage Oedip, cette malédiction de la race des Atrides, qui contraint Oreste au meurtre de sa mère, en un mot toute cette philosophie du dieu des forêts avec les mythes qui s'y rattachent, cette philosophie dont périrent les sombres Etrusques, — tout cela fut, perpétuellement et sans trêve, terrassé, vaincu, par les Grecs, tout au moins voilé et écarté de leur regard, à l'aide de ce *monde intermédiaire* et esthétique des dieux olimpiques“ [2].

---

[1] Louis Gernet et André Boulanger : *Le génie grec dans la religion*, Paris, 1932, p. 376.
[2] Fr. NIETZSCHE : *L'Origine de la tragédie*, p. 41.



Scanned with OKEN Scanner

În sfîrșit, planul inferior este populat de oameni, instrumente oarbe ale destinului, în care libertatea și demnitatea umană se exprimă în trăsături demonice. Într-un anume sens, demonicul e ca un reflex șters al substanței divine oculte în oglinda scufundoasă a spiritului. Arbitrarul divin, generator al accidentului, a devenit astfel crispare personală, necomunicabilă, generatoare a personalității. În inima lor, ambele fenomene acuză iraționalul.

Faptul că Eschil și-a conceput tragediile sub forma trilogiei, ultima parte fiind întotdeauna o încheiere luminoasă, nu este suficient pentru a se opune tezei noastre asupra unei interpretări ca accidentalitate care duce la catastrofă a demonicului și a tragicului. Împrejurarea amintită nu e de natură a ne neliniști : ea reprezintă stadiul de început al exercițiului dramatic, atunci cînd tragedia forma încă materie cultuală a unei religii. Finalul solar, care culmina obișnuit într-o apariție manifestă a zeilor, ilustrează funcția religioasă, de revelare a unui mister, pe care a avut-o originar dansul mimat și cîntat al corului tragic. Fenomenul tragicului înseamnă pentru noi o realitate specifică, independentă de orice epocă sau exemplificare istorică, și, ca atare, indiferentă și față de tehnica dramatică a unui autor. Eroul își încheie destinul tragic ajungînd la punctul unde catastrofa devine inevitabilă ; faptul că autorul, datorită unui truc intenționat sau unei neînțelegeri a fenomenului tragic și demonic, prelungește acțiunea și o rezolvă în mod fericit, este un lucru care nu mai reține, pentru că nu interesează, atenția noastră : noi urmărim numai pînă unde fenomenele se închid, firesc sau fortuit.

Scanned with OKEN Scanner

# CUPRINS

Scanned with OKEN Scanner

**Eseu asupra poeziei lui Lucian Blaga** 5

I. Opera şi planurile de referinţă . . . . . 7
II. Analogii, polarităţi, scenarii cosmice . . . . . 11
III. Peisajele metafizice . . . . . 18
IV. Ontologia poetică a satului . . . . . 27
V. Personanţa folclorică . . . . . 33
VI. „Semnătura" şi vestirea . . . . . 37
VII. „Principiul conservării enigmelor" . . . . . 44
VIII. Întemeierea mitică a realului . . . . . 48
IX. Cîteva motive principale . . . . . 53
X. „Vara sîngelui" . . . . . 60
XI. Poeticul şi filozoficul . . . . . 68
XII. Poetica implicită : procedee . . . . . 74
XIII. Poetica explicită : tăcerea şi cuvîntul . . . . . 82

**LECTURA POEZIEI**

*Poeţi români* . . . . . 92

Poeţii români şi folclorul . . . . . 93
Ludicul — vector principal al poeticei argheziene . . 114
Despre poezia lui Zaharia Stancu . . . . . 131
Însemnări despre poezia lui Al. Philippide . . . . . 140
Construcţia poetică a patosului . . . . . 154
Între cromatism şi sentenţiozitate . . . . . 160
Viziune şi sugestie la Eta Boeriu . . . . . 165



Scanned with OKEN Scanner

Densitatea realului . . . . . 171
Lirica lui Dominic Stanca . . . . . 175
A. E. Baconsky — fervoare și intransigență . . . . . 182
Lirismul ca rigoare muzicală . . . . . 188
Poezia și poetica lui Nichita Stănescu . . . . . 193
Locul lui Florin Mugur . . . . . 203
Arta de a confisca versul . . . . . 208
Vînător al realului, sacerdat al lui Hermes . . . . . 214
Emil Brumaru sau naivitatea elaborată . . . . . 219
Metamorfoza lui Gheorghe Pituț . . . . . 224
Cînd spiritul e într-adevăr însetat de real . . . . . 230
Nicolae Ionel, poet al entuziasmului . . . . . 236
O zi în natură, o zi în istorie . . . . . 243
Mircea Dinescu, un poet al frustrării . . . . . 250

*Poeți străini* . . . . . 255

Goethe, mitul Mumelor, Blaga . . . . . 257
Nietzsche și condiția ditirambului . . . . . 270
Jorge Guillén sau poezia ca mitologie a lucrurilor . . 285
Wolf Aichelburg și magia simbolului . . . . . 299
O triplă lectură a poemului „Traveling" de Michael Hamburger . . . . . 307
Triada lui Miodrag Pavlovici : mitul-istoria-natura . . 315
Pierre Oster-Soussouev : practica și meditația poeziei 325

**JURNAL DE CAMPANIE LITERARĂ** 335

Elogiul cărții . . . . . 337

Modelul eminescian . . . . . 340

1. Eminescu și noi . . . . . 340
2. Omagiu . . . . . 341
3. La nașterea geniului . . . . . 345
4. Poetul național . . . . . 346
5. Eminescu și versul-sentință . . . . . 349

Funcția educativ-patriotică a poeziei și exigența artistică . 353
Anotimpul poeților . . . . . 361
Tărîmul de mijloc . . . . . 363
Poeții și expresivitatea limbii . . . . . 366
Obiectivitate și autoritate . . . . . 374
O nouă concepție despre tragic . . . . . 381



Scanned with OKEN Scanner

Despre joc și jucării . . . . . 388
Limba română — organ al poeziei universale . . . . . 398

**Addenda : TRAGIC ȘI DEMONIC** 417

Avertisment . . . . . 419

*Partea I*

Fenomenul tragic . . . . . 421
Preliminarii . . . . . 421
Angajarea eroului tragic în planul axiologic . . . . . 426
Personalitatea și destinul eroului tragic . . . . . 433
Tragicul și sfera morală . . . . . 442
Inevitablitatea specifică a catastrofei tragice . . . . 446
Cîteva concepte în legătură cu tragicul . . . . . 454

*Partea A II-a*

Fenomenul demonic . . . . . 460
Preliminarii . . . . . 460
Demonic și antinomic . . . . . 464
Demonicul și problema destinului . . . . . 472
Cîteva concepte în legătură cu demonicul . . . . . 479

*Partea A III-a*

Tragic și demonic în istoria tragediei . . . . . 485
Tragic și demonic la Eschil . . . . . 485

Scanned with OKEN Scanner

Lector : MIRCEA CIOBANU
Tehnoredactor : GHEORGHE CHIRU

Bun de tipar : 17.VII.1980. Apărut : 1980.
Format: 16/54×84. Coli tipo: 31,5. Coli ed.: 26,03

Tiparul executat sub comanda nr. 5 065/980 la întreprinderea poligrafică Bacău, str. Eliberării nr. 63.

Lucrarea a fost tipărită pe hîrtie fabricată la C.C.H. Călărași.

Scanned with OKEN Scanner